التراث العربي
العدد (١٥٦)/ شتاء/٢٠٢٠

في شعر الطبيعة الأندلسي

د. علي دياب

الحديث عن شعر الطبيعة في الأندلس، يختلف عن نظيره خارج الأندلس، أو عن الحديث في الأغراض الشعرية كافة، وذلك لما في هذا الأمر من خصوصية في الزمان والمكان، وفي الشاعر نفسه، ولما يحمل هذا الفن من جوانب تحتاج إلى مصوّر حقيقي يشعر ويحس ويتكلم، ولما يحتاجه أيضاً من المتلقي، الذي يتمتع بذائقة تجعله يستسيغ هذا الشعر أو لا يستسيغه، فالأذواق تختلف في الأدب عامة، وفي الشعر خاصة، وفي الوصف بشكل أخص، إذ إنّ ما نراه قد لا يراه غيرنا من القراء أو النقاد. فالطبيعة لم تكن مقتصرة على شعراء الأندلس، وإنما عرفها الشعراء العرب منذ أقدم العصور، فالشاعر الجاهلي يتأمل الطبيعة، ويبثها آلامه، ويفتن بها، ويصورها تارة ببصره، وأخرى بإحساسه، ويقف على الأطلال التي تثير شجونه وتستهويه، فتتحول عنده حبات الرمل إلى شيء حي نابض، كما نلحظ ذلك عند أوس بن حجر، ولبيد ابن ربيعة وغيرهما، إلاّ أن الطبيعة الأندلسية المتميزة، إذ ترتفع فيها الجبال، وتنتشر فيها الخضرة، وتجري فيها الجداول والأنهار، وتغرّد العنادل والأطيار على أفنان أشجارها، ويعطر النسيم جوها المعتدل وبساتينها المشرقة، هذه الطبيعة الفاتنة بجنانها البهيجة،

هيأت للشاعر الأندلسي ظروفاً عدة، من بيئة جغرافية رائعة، ووفرة في ذات اليد، تسمح له بقسط من اللهو وافر، دون الانشغال بالكد في سبيل لقمة العيش، وهذا ما جعل الشاعر العربي الأندلسي يتمتع بجملة مواهب كالحس المرهف، والذوق الفائق، والذكاء اللمَّاح والحب للحياة الجميلة، فهذا كله لم يكن متاحاً له خارج الأندلس، وبذلك فقد شَهِدَ النقاد بتفوق الشعر الأندلسيّ في الطبيعة كماً وكيفاً على الشعر المشرقي فيها، وكان الشاعر الأندلسي أكثر براعة وابتكاراً وتجديداً من غيره، فها هو ابن خفاجة يقول في ديوانه:

يا أهل أندلسٍ، لله درُّكم ... ماءٌ وظلٌّ وأنهارٌ وأشجارُ
ما جَنَّة الخلد إلا في دياركم ... ولو تخيّرْتُ هذا كنتُ أختارُ

ويقول آخر:

لله أندلسٌ وما جَمَعَتْ بها ... من كل ما ضمّت لها الأهواء
فكأنّما تلك الديار كواكب ... وكأنّما تلك البقاع سماء

لقد عشق الأندلسي طبيعته كلها، فوصفها بادئاً من الطبيعة الصامتة برياضها وأزهارها وأنهارها، وجبالها ومغاورها، وسماتها ونجدها، وكذلك الطبيعة الحية كالفرس والذئب وبعض الطيور، وهكذا نجد أن الطبيعة الأندلسية كانت مهيمنة على وجود الشاعر الأندلسي ومحيطه، فلم يستطع نسيانها، فتوثقت العلاقة بينه وبينها، فها هو يحيا بين أحضان البشر والسعادة اللتين تغمرانه، وإذا بالطبيعة ذات دلٍّ وجمال وهي أقرب ما تكون إلى النساء، فجمال الأندلس هو الذي شغف قلوب أهلها، فهامت النفوس وعلقت.

على الرغم من انتشار شعر وصف الطبيعة، إلاّ أنه لم يشكل عند الشعراء الأندلسيين غرضاً مستقلاً إلاّ ما ندر، وفي الأغلب كان مشتركاً بين فنون عدة، مثل الغزل والخمر، والمجالس الجميلة، ويعد الشعراء الأندلسيون المرأة جزءاً من الطبيعة، بل ينظرون إليها على أنها أهم ما في هذه الطبيعة، وهنا نذكر قول

المقرّي في نفحه "إنهم إذا تغزّلوا صاغوا من الورد خدوداً، ومن النرجس عيوناً، ومن الآس أصداغاً، ومن السفرجل نهوداً، ومن قصب السكر قدوداً، ومن قلوب اللوز، وسرر التفاح مباسم، ومن ابنة العنب رضاباً"، فالعلاقة وثيقة بين جمال المرأة وجمال الطبيعة، فلا تكاد المرأة تذكر، إلا وتذكر الطبيعة، وأي شيء أجمل من هذا المزج بين المرأة والطبيعة، وأي قدرة منح الشاعر الأندلسي حتى استطاع أن يزاوج بين أجمل شيئين على وجه هذه البسيطة، المرأة والطبيعة؟؟!!

تماهى الشاعر مع الطبيعة فيحاكيها وتحاكيه، ويجسّد منها مخلوقاً يحدّثه ويأنس به، وخير مثال على قولنا هذا قصيدة ابن خفاجة في وصف الجبل، التي يبتدئها بقوله:

بعيشك هل تدري، أهوج الجنائب　　تخبّ برحلي أم ظهور النّجائب

فما لُحْتُ في أولى المشارق كوكباً　　فأشرقت، حتى جئْت أخرى المغارب

وحيداً تهاداني الفيافي فأجتلي　　وجوه المنايا في قناع الغياهب

وكذلك نشأ الموشّح بتأثير هذه الطبيعة المتميزة للأندلس، ومن الطبيعي أن ينهل من هذه الطبيعة، ما يسكر ويفعل فعل الخمرة بالألباب، ليكون صالحاً لأن يغنّى.

ومما لم يفت الشعراء الأندلسيين التغني بالشوامخ الفنية العمرانية، التي بنتها يد الإنسان، بتلك القصور، التي شكّلت منحى خاصاً في شعر وصف الطبيعة الأندلسي، لأنها من الكثرة إلى حدٍ جعلها تستأثر باهتمام الشعراء والوشاحين، وتغنّى الأمراء الأندلسيون في تشييد قصورهم على غرار القصور الأموية في دمشق والعباسية في بغداد، وكان حب التأثر بالمشرقيين واضحاً لدى شعراء الأندلس، ومن ثم الرغبة في تحدي الجانب الآخر المشرقي ومحاولة مجاراته، بل التفوق عليه، فأبدع الشاعر الأندلسي في تصوير هذه القصور وتمجيدها، وعندما

دارت الدوائر عليها وامّحت، عاد ليبكيها ويرثي لحالها التي آلت إليها، وربما كانت القصور أكثر حظاً من غيرها لأنها قصور الأمراء، الذين كانوا مقصداً للشعراء، يأتون إليهم، ليقولوا فيهم شعراً، فينال هذا القصر أو ذاك نصيبٌ منه، ومن أشهر تلك القصور، قصر الدمشق الذي وصفه المقّري بقوله:

"هو قصر شيّده بنو أمية بالصفاح والعمد، وجرى في إتقانه إلى غير أمد، وأبدع بناؤه، ونمقت ساحاته وفناؤه، واتخذوا ميدان مراحهم، ومضمار أفراحهم، وحكوا به قصرهم بالمشرق، وأطلعوه، كالكوكب الثاقب المشرق". ومن أبرز الشعراء الذين وصفوا هذا القصر ابن عمار وابن حمديس الصقلي ويمكننا القول: إن الشاعر الأندلسي ابن بيئته، تحدث عنها بصدق، ووصفها بدقة، تناول حيّها وصامتها، وما أبدعه الإنسان، فجاء بشعرٍ هو السحر، بل أعذب في أحايين كثيرة، بما تمتع به من صدق وعذوبة لا مثيل لهما، فكانت حياتهم لوحات مضيئة في الشعر العربي، وكان الشعر العربي الأندلسي في الطبيعة الأندلسية خير ممثّل لتلك الحياة التي عاشها العرب في الأندلس.

التراث العربي
العدد (١٥٦)/ شتاء/٢٠٢٠

النُّضْج السياسي في ليبيا ١٨٣٤-١٩٤٣

أ.د. محمود عامر*

المقدمة:

إن الوعي السياسي بين أفراد المجتمع الليبي بدءاً من الشعور بالتغيرات التي فاجأتهم عندما عادت ليبيا إلى الحكم العثماني المباشر في الأستانة، في وقت كانوا يتوقعون تحسين الأوضاع السياسية والاقتصادية والعسكرية التي كانت تمر بها البلاد، إضافة إلى ذلك أن ليبيا كانت معرضة للتدخّل الأجنبي، لوجود الفرنسيين في الجزائر منذ سنة ١٨٣٠م. وكانوا يسعون إلى التدخل في شؤون تونس التي احتلوها سنة م١٨٨١م ثم مصر التي احتلّها الإنجليز سنة ١٨٨٢م، ولا مفر من تعرض بقية البلاد العربية للاحتلال أيضاً.

وقد بدأت مظاهر القلق تظهر بين أفراد المجتمع الليبي وذلك بعدم الرضا بالأمر الواقع، فالسلطة العثمانية أصبحت عاجزة عن السيطرة الأمنية في البلاد لكثرة تغير الولاة الذين يعينهم السلطان العثماني من الأستانة، ومدة حكمهم كانت لا تتعدى الشهور في بعض الحالات، والأحوال الاقتصادية والعسكرية

❖ جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنساني، قسم التاريخ.

آخذة في التدهور لكثرة الضرائب من جهة ولعدم اهتمام الدولة العثمانية بالبلاد من جهة أخرى.

١ - تطور الوعي في أثناء العهد العثماني:

بدأت تنشأ بعض التحالفات والنوادي، والخلايا السرية التي كانت تنشط معظمها من الشباب لمتابعة ظروف المجتمع سراً، والعمل على مواجهة السلطة ومطالبتها بتحسين الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي إن صح التعبير، وقد ينطبق هذا الرأي على ما كان قد حدث في بعض البلدان التي كان يسعى مفكروها وناشطوها إلى نيل الاستقلال والحرية، وإعادة النظام إلى نصابه المطلوب، وقد لمست هذه المظاهر بوضوح منذ العهد العثماني الأول[١]، وذلك في ثورة يحيى السويدي التي عمت البلاد، واستمرت أكثر من سنة وأيدها الشعب من تونس غرباً حتى مصر شرقاً، والثورة التي هزت أحداثها عاصمة الدولة العثمانية وعجزت القوات العسكرية الانكشارية[٢] التي كانت بولاية ليبيا، عن السيطرة عليها، حتى إن القوات العسكرية لجأت إلى مدينة طرابلس واحتمت بأسوارها، وأدى ذلك إلى إصدار السلطان مراد الثالث قراراً يقضي بتكليف أمير البحر حسن باشا بالإبحار إلى ساحل ليبيا بالأسطول، ودعم القوات العثمانية المتمركزة في ليبيا ضد هذه الثورة حتى تم القضاء عليها.

وُثِّقَت هذه الانتفاضات في أرشيف الدولة العثمانية في استانبول غير أنّها لم تكن طويلة المدى أو مؤثرة، لعوامل متعددة، من أهمها أن للسلطان العثماني

---

(١) يصنف المؤرخون الليبيون التاريخ الليبي الحديث كالآتي: ١ - العهد العثماني الأول من (١٥٥١ إلى ١٧١١)، والعهد القرمانلي من (١٧١١ إلى ١٨٣٥)، والعهد العثماني الثاني من (١٨٣٥ إلى ١٩١١)، وفترة الاستعمار الإيطالي من (١٩١١ إلى ١٩٤٣).

(٢) أنشئت الانكشارية في عهد السلطان مراد الأول ١٣٦٢ - ١٣٨٩م، واستمرت ٤٦٤ سنة، وتاريخياً تعدّ فترة السلطان سليمان القانوني نقطة بداية انهيار نظام الانكشارية، لأنه عهد بقيادتها إلى الصدور العظام في الحروب.

تقديراً كبيراً عند الثوار باعتباره خليفة للمسلمين، ومن يقوم بالثورة عادة ما يتوسل إلى السلطان بتخفيف حكم الوالي، لذلك يتم القضاء عليها بعد مدة قصيرة من نشوبها، وأوّل الثورات التي قامت: ثورة عبد الجليل سيف النصر، وآخرها ثورة الشيخ غومة المحمودي وقد عبر صانعو هذه الثورات عن مدى سخطهم على الدولة العثمانية، وعن تدهور نظام الحكم العثماني في ولاية ليبيا حينذاك، واستغلال الولاة لنفوذهم ، غير أن الشعور الذي كان سائداً بين الثوار ارتبط بالجانب الديني إلى حد كبير بتبرير موقف الدولة العثمانية في ذلك بشأن من يخرج عن طاعة الدولة العثمانية يعتبر زنديقاً ويهدر دمه حسب ما جاء في الشريعة الإسلامية كذلك كان الشعور السائد بين الناس أنّه لا يجوز التعرّض لكيان السلطان العثماني، ولم ترق الثورات إلى مرتبة انتقاده، إنما تطلب الاحتماء به من ظلم الولاة. وعادة ما قامت به بعض الانتفاضات الشعبية ضد الدولة العثمانية لكنها لم تؤثر في زعزعة كيان الدولة العثمانية، لما كانت عليه من سعة نفوذ وقوة، لذلك مرت هذه الثورات والانتفاضات دون أن تحدث خللاً واضحاً في نظام الحكم المحلي، وربما ساعدت على عودة الحكم العثماني المباشر إلى ليبيا سنة ١٨٣٥م[1]. وذلك عندما تدهور الوضع الأمني في البلاد إبان الحكم القرمانلي، وقد تطور الوعي السياسي العربي الليبي بإتباع العمل السري الذي تميزت به حركة إبراهيم سراج الدين التي اختلفت عن سابقاتها من الانتفاضات الشعبية فقد اعتمدت الحركة على العمل السري عندما تكونت سنة ١٨٨٢م بمدينة طرابلس وأخذت منحىً جديداً يعتمد تزكية الروح الوطنية بين مريديها، واعتبرت من الحركات التحررية الأولى في البلاد، فكانت تهدف إلى مطالبة السلطات العثمانية في البلاد بتحسين الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وواصل

---

(١) نيكولاي إيلتش بروشين: تاريخ ليبيا من منتصف القرن السادس عشر حتى مطلع القرن العشرين، ترجمة عماد حاتم، ط٢، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م، ص٢٦٧.

أعضاؤها ومريدوها عملهم بطرق سرية ناجحة، بظروفٍ ساعدتها على التواصل والاستقرار إلى أن علمت السلطة المحلية بدورهم السياسي والتحرري في نشر الوعي السياسي بين الناس، لذلك عملت على مطاردتهم، وسجن بعضهم ونفي البعض الآخر، حتى تمكنت من إفشال حركتهم السرية، ولكنها لم تُنْهِ مقاومتهم للأتراك، لأن الشعور بظلمهم أصبح سائداً حينذاك، مما حرك مشاعر المواطنين لمواجهة التحرك الإيطالي السلمي في ليبيا، وتوجه بذلك الناشطون للوقوف في وجه الاستعمار الذي ساد معظم الأقطار العربية حينذاك، وخصوصاً أثناء حكم الوالي رجب باشا (١٩٠٦ -١٩٠٨م)، الذي استجاب لرغبة المواطنين بكبح جماح الإيطاليين، والحد من نشاطهم السياسي والاقتصادي للتدخل في شؤون البلاد سلمياً؛ شعوراً منه بأن اهتمام الإيطاليين قد ازداد في عهده، وأصبح مثيراً فعلاً، حيث أدت الحاجة إلى الحد من ذلك مثل فتح فرع بنك روما في طرابلس سنة ١٩٠٧م، والاهتمام بأفراد الجالية الإيطالية الموجودة بليبيا حينذاك، وتحرُّكِ الإيطاليين في البلاد بشكل واضح إما لشراء الأراضي أو للقيام ببعض الأعمال الاقتصادية، وتعددت الشكاوى من المواطنين للحد من نشاط الإيطاليين السلمي قبيل الاحتلال العسكري للبلاد(١).

من هنا بدأت تتضح بوادر تطور الوعي السياسي بشكل مثير وبسبب يقظة الليبيين وشعورهم بمدى إصرار الإيطاليين على التدخل في شؤون البلاد للتمهيد للاحتلال العسكري الذي حدث فعلاً فيما بعد، وتغير العمل من مواجهة العثمانيين إلى مواجهة التوسع الإيطالي السلمي في البلاد(٢).

---

(١) شارل فيرو: الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ترجمة محمد عبد الكريم الوافي، ط٢، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٣م، ص٧٤٨.

(٢) محمد مصطفى بازامة: بداية المأساة أو التمهيد للغزو الإيطالي، ليبيا، بنغازي، المكتبة الأهلية، ١٩٦١م، ص٤٦.

وعندما اتضحت للناشطين الليبيين الأطماع الإيطالية للتدخل السلمي في شؤون البلاد ، بدأ الشعور القومي الوطني يعمل على تزكية الروح الوطنية بين الناس، وقد شهدت مدينة طرابلس خلال تلك الفترة تحركاً شعبياً قوياً لمواجهة الخطر الأوروبي المتزايد بجانب مواجهة العثمانيين الذين عملوا على اضطهاد المواطنين بالضرائب المجحفة التي كانوا يفرضونها عليهم، ويجمعونها دون أن تأخذ بهم رحمة أو شفقة، الأمر الذي جعل المنتجين في جميع المجالات الاقتصادية يلجأون إلى ترك أعمالهم، وفضّل بعضهم الهجرة إما إلى المدن أو إلى خارج البلاد على البقاء، وقد كثر المهاجرون قبيل مجيء الإيطاليين، فبرزت في اليقظة الوطنية حركة واعية تحددت أهدافها وملامحها، وذلك بسبب إهمال العثمانيين في اتخاذ خطوات حاسمة لمواجهة الأطماع الأجنبية في ليبيا، وذلك من حيث مراعاة ظروف الناس الاقتصادية، فكان همهم الوحيد جمع الضرائب[1].

ازداد الوضع السياسي سوءاً، وتأججت الصحوة الشعبية في ليبيا، وأصبح الخطر الأجنبي محدقاً : فمن الشرق كان الإنجليز في مصر، ومن الغرب كان الفرنسيون في تونس، إلي جانب التحرك الذي أصبح في بداية القرن العشرين مثيراً في البلاد، وتمثل في التدخل الإيطالي السلمي حينذاك.

وقد سجلت أول تجربة تنظيمية واعية، وإن لم تعمر طويلاً في ظل الاستبداد العثماني في عهد السلطان عبد الحميد الثاني (١٨٧٦ -١٩٠٨م)، إلا أنها تركت أثراً متميزاً بين المواطنين ويعتبر هذا النشاط بداية ناجحة في نمو الوعي القومي الوطني الحديث في الأقطار العربية وهي: حركة سراج الدين السرية.

(١) أحمد صدقي الدجاني: ليبيا قبيل الاحتلال الإيطالي، المطبعة الفنية، ١٩٧١م، ص٣٥٥.

تعتبر هذه الحركة من الحركات النضالية الرائدة رغم الظروف والملابسات التي مرت بها أو سجلت حولها، وإن كان المؤرخون لم يهتموا بها كثيراً ولم يتعرضوا لها بشيء من الشرح والتفصيل[1].

بدأت هذه الحركة في عهد الوالي أحمد راسم بحسَب ما ورد في الوثائق المتعلقة بذلك والروايات التي وردت بشأنها، وأثارت اهتمام المفكرين الناشطين في ذلك العهد وقد تأسست في مدينة طرابلس، وعرفت بأنها جمعية سرية بدون برنامج، ولا ميثاق واضحاً، بينما كانت لها أهداف محددة، ومن بينها:

١ - توعية المواطنين وتوحيد جهودهم من أجل التصدي لسياسة التغلغل الأجنبي في ليبيا.

٢ - محاولة إصلاح الفساد الإداري الذي انتشر في الولاية.

٣ - إصلاح أوضاع البلاد بنشر التعليم، والرفع من مستوى قبائل البادية وسكان الداخل عموماً[2].

وقد عُرفت الجمعية في مطلع أمرها باسم: (الجمعية الخيرية السرية) وتأسست سنة ١٨٨٣م أي خلال حكم الوالي أحمد راسم (١٨٨٣ - ١٨٨٦م)، وأسسها ثلاثة من الشبان هم (حمزة ظافر المدني، أحمد حسين النائب، إبراهيم سراج الدين) وكان حمزة ظافر المدني أحد العلماء المتميزين بطرابلس، بينما كان إبراهيم سراج الدين أحد العلماء المسلمين الوافدين من المدينة المنورة. وكان مما أثار هؤلاء الشباب هو ما حل بالأقطار العربية المجاورة

---

(١) أحمد النائب الأنصاري. نفحات النسرين والريحان فيمن كان بطرابلس من الأعيان، تحقيق علي مصطفى المصراتي، منشورات المكتب التجاري، بيروت، د.ت، ص٨.

(٢) مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، شعبة الوثائق والمخطوطات، وحدة الوثائق الحديثة والمعاصرة، ملف الجمعية الخيرية وثيقة رقم ١١٣، فحواها أهداف الجمعية، مؤرخة في ١٩/ ١٢/ ١٨٨٣م، طرابلس ليبيا.

لليبيا، وما ارتكبه الاستعمار الفرنسي والإنكليزي من فظائع ضد العرب في كل من الجزائر، وتونس، ومصر، وشعروا بالخطر من وقوع بلادهم في قبضة الاستعمار الذي كانوا يخشونه حينذاك، لذلك كان تكوينهم لهذه الجمعية محاولة ليقظة المواطنين دون إثارة حفيظة السلطات الحاكمة والتحركات الإيطالية.

بدأت الحركة بتأسيس مقر لها في شارع ميزران بمدينة طرابلس، حيث كانوا يلتقون فيه بطريقة سرية، ويناقشون فيه أحوال البلاد المتردية ومراقبة أشكال التغلغل الاستعماري فيها، وكان لهذه الجمعية نشاطٌ متميز، استغلته في توعية المواطنين في مواجهة القوى الأجنبية كما كان الاهتمام كبيراً بهذا الجانب يهدف إلى إثارة حماس العسكريين العثمانيين في طرابلس دفع نشاط الجمعية المعادي للمخططات الاستعمارية التي تمثلت في نشاط القناصل الأوروبيين في طرابلس إلى الوشاية بها لدى الوالي الذي أمر بحلها، والقبض على أعضائها والتحقيق معهم والحكم على ظافر المدني، وأحمد النائب بالنفي، وإبراهيم سراج الدين بالسجن مدة طويلة[1].

وعندما ازداد نشاط الإيطاليين في ليبيا بعد فتح فرع لبنك روما في طرابلس سنة ١٩٠٧م، واتساع مجال سياستهم الاستعمارية للتدخل في شؤون البلاد الداخلية، احتج المواطنون على ذلك، وتقدموا بعريضة إلى الوالي رجب باشا حينذاك أعربوا فيها عن استنكارهم الشديد للدولة العثمانية التي منحت الإيطاليين امتيازات للتحرك في ليبيا بشيء من الحرية، كمد خط السكة الحديدية، وصيانة ميناء طرابلس وغيره، وطالبت العريضة بإنشاء شركات وطنية مساهمة برأسمال محلي لتنفيذ المشاريع المحلية، وحذرت من استخدام الرأسمال الإيطالي بوجه خاص، والبنوك الإيطالية التي عملت على إقراض المواطنين بقروض مغرية بهدف جعل قاعدة عريضة في البلاد يمكنها أن توجد مبرراً للتدخل في

(١) أحمد صدقي الدجاني: المرجع السابق، ص٣٥٥.

شؤون البلاد، والسيطرة على مقدراته الاقتصادية، والاستيلاء على مساحات واسعة من الأراضي الليبية، وقد ازداد خطر الإيطاليين على ليبيا في الفترة الواقعة بين (١٩٠٩ -١٩١١م) وشعر الليبيون بذلك واهتموا كثيراً بما كان يجري من حوادث، وأرسلوا برقية إلى الأستانة أعلنوا فيها استعدادهم للدفاع عن بلادهم إلى آخر قطرة من دمائهم حتى ولو تدهورت الأمور، كما طالبوا بتحصين المدن، والوقوف في وجه المخططات الاستعمارية، وضمّن الأعيان برقيتهم التي بعثوها، أن المواطنين في طرابلس عقدوا العزم على محاربة الإيطاليين اقتصادياً، وذلك بمقاطعة تجارتهم، غير أنهم أجّلوا تنفيذها حتى تتمكن الحكومة من التوصل إلى حل هذه القضية، وعلى السياسيين مداولتهم، ولم يقتصر النشاط الوطني ضد الأطماع الإيطالية، وفساد الإدارة العثمانية على طرابلس[1]. فقد كان هناك نشاط مماثل في مدينة الخمس، حيث عقد المواطنون اجتماعاً سنة ١٩٠٩م حضره مندوبو ليبيا في مجلس المبعوثان العثماني، وكذلك في مدينة مصراتة وسرت وزلتين ومسلاتة.

وقد اتخذ المجتمعون في مدينة الخمس قراراً يقضي بقطع العلاقة مع (بنك روما)[2] والتوقف عن بيع الأراضي للبنك، وأخذ القروض منه، ومقاطعة خطوط البواخر الإيطالية العاملة في ليبيا، وقدمت قرارات المؤتمر إلى المتصرف العثماني في الخمس، وأرسلت نسخاً منه إلى الصحف الأوروبية لنشرها على أعمدتها، كما شكلت لجنة لمراقبة تنفيذ القرارات المنبثقة على المؤتمر، ومطالبة الدولة العثمانية بإقالة الوالي العثماني واستبداله، وقد استجابت الدولة العثمانية، واستبدلته فعلاً بالمشير إبراهيم باشا الذي كان معارضاً لتصرفات

(١) خليفة محمد الدويبي، الأوضاع العسكرية في طرابلس الغرب قبيل الاحتلال الإيطالي (١٨٨١ -١٩١١م)، منشورات مركز جهاد الليبيين، طرابلس ليبيا، ١٩٩٩، ص٤٢.

(٢) محمد فؤاد شكري: السنوسية دين ودولة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨، ص١٢١.

الإيطاليين، وقام إبراهيم أدهم باشا بوضع عدة إجراءات ضد سياسة التغلغل الإيطالي، وكان من بينها:

١ - منع فرع بنك روما من إخراج الحجارة الأثرية من طرابلس وجوارها[١].

٢ - مطالبة المواطنين بالانخراط في الجندية.

٣ - الشروع في تحصين الحدود الغربية والجنوبية.

٤ - ضرورة وضع خرائط حربية للمناطق التي تصلح لحشد القوات والدفاع عنها.

٥ - المطالبة بإرسال الأسلحة والذخيرة إلى ليبيا لمواجهة الإيطاليين[٢].

غير أن الحكومة العثمانية لم تهتم بمطالب الليبيين وأهملتها، لخوفها من انتشار المعارضة ضدها، الأمر الذي جعلها تساهم في اعتداء الإيطاليين على ليبيا، وقد تواصلت مطالبة الزعماء والأعيان الوطنيين بضرورة الاستعداد لمواجهة القوات الإيطالية، وجلب الأسلحة والمعدات الحربية، حتى إن الدولة العثمانية استجابت في آخر لحظة، وأرسلت الباخرة أدرنة محملة بالأسلحة والذخائر والمؤن إلى ليبيا، وذلك في ١٩١١/٩/٢١م، وأفرغتها السلطات العثمانية في مدينة طرابلس، فاتخذتها السلطات الإيطالية ذريعة ضمن الحجج التي ضمنتها في قرار الإنذار الذي قدمته في ١٩١١/٩/٢٩م، وألحقته بإعلان الحرب على تركيا في ليبيا[٣].

(٣) الطاهر الزاوي، ولاة طرابلس، دار الفتح للنشر، بيروت، ١٩٧٠، ص٢٨٤.

(١) دار المحفوظات التاريخية، ملف إبراهيم باشا، وثيقة رقم (٣٧)، فحواها مراسلة من والي طرابلس إلى الآستانة، يطالب الحكومة العثمانية بالوقوف في وجه التغلغل الإيطالي، مؤرخة في ١٩١٠/٧/١٣م، طرابلس، ليبيا.

(3) b. Girad "La Tripoli Tania" au Regence de Tripoli, 1899, p. 11

٢- تطور الوعي أثناء فترة الاحتلال الإيطالي:

وما يثير الاهتمام هنا هو مدى نمو الوعي الشعبي وتطوره إلى ضرورة مواجهة الإيطاليين وحرصهم على ذلك، فالليبيون لم يكونوا يعلمون بموعد مجيء الإيطاليين لغزو بلادهم، غير أنهم كانوا يتوقعون ذلك، وما إنْ شاهدوا السفن الحربية الإيطالية تقترب من الساحل في المدن الساحلية في البداية حتّى استعدوا للمواجهة، والواضح أنهم لم يحتلوا مدينة واحدة في البداية إلا وواجه الليبيون هذا الاحتلال بكل قوة وضراوة ابتداء من مدينة طرابلس ثم مدينة الخمس وبنغازي وطبرق، ودرنة، وكذلك زوارة وبوكماش، ومصراته في مستهل سنة ١٩١٢م، وقد استمرت المواجهة الفعلية، ولم يتمكن الإيطاليون من إحراز أي تقدم حتى انسحبت القوات العثمانية التي ساهمت في تكوين حركة المقاومة في المدن الليبية التي تعرضت للاحتلال في البداية، وما يثير الاهتمام أكثر أن انسحاب الأتراك بعد معاهدة اوشي لوزان كان مفاجئاً إذ إن الليبيين لم يكونوا على علم ببنود المعاهدة إلا عندما بدأ تنفيذها في ١٨/١٠/١٩١٢م، وقد أثّرت كثيراً في نفوس الزعماء الليبيين، ولم يعرفوا كيف يتصرفون في ذلك حتى إن بعضهم فكّر في الاستسلام، والعمل على المطالبة بالاستقلال، وتطبيق ما جاء في المعاهدة: بأن السلطان العثماني منحهم الاستقلال الذاتي ورأوا أنه يمكن الاستفادة منه، غير أن الإيطاليين لم يواصلوا المفاوضات التي بدأوها معهم سواء في غرب البلاد أو شرقها إضافة إلى شعور الزعماء الوطنيين بعدم جدوى هذه المفاوضات فقرّر معظمهم مواصلة المقاومة والجهاد حتى النهاية، وقد ازداد الوعي السياسي الشعبي بضرورة مواجهة الإيطاليين بعد اعتدائهم على البلاد، وتميز في مدى الاستجابة العارمة التي ظهرت بين المجاهدين في المعسكرات التي أنشئت حول المدن التي احتلت في المرحلة الأولى بالتعاون مع الضباط والجنود العثمانيين، وذلك في معسكر سواني بنيادم، وقصر بن غشير حول مدينة

طرابلس، ومعسكر المرقب حول مدينة الخمس، ومعسكر بنينة حول مدينة بنغازي، والظهر الحمر وعين بومنصور حول مدينة درنة، ومعسكر المدور حول طبرق، ومعسكر بوكماش حول بوكماش وسيدي سعيد ثم زلطن[1].

وكان السبب المباشر لتطوع المواطنين في حركة الجهاد، توقّد الروح الوطنية بينهم وإقناعهم بأنه لا مفر من مواجهة العدو الذي يختلف عنهم ديناً وثقافة، وبجانب العوامل الأخرى التي كان من بينها:

١ - الدعوة للجهاد، وحرص الزعماء الوطنيين على ذلك.

٢ - اهتمام العرب والمسلمين بحركة المقاومة الليبية ضد الإيطاليين.

٣ - علاقة العرب والمسلمين بالدولة العثمانية، وعلاقة الليبيين وبقية العرب بها أيضاً.

٤ - أثر الجانب الإعلامي في تزكية الروح الوطنية، وذلك بإثارة الرأي العام.

لا نريد في هذا البحث طرح أشكال المقاومة من جوانبها المختلفة، وإنما يتوجب علينا أن نعرف أن الوعي ازداد وتطور تطوراً ملحوظاً، من حيث الوجهة العملية.

فالدور السياسي أثناء العهد العثماني كان مرتبطاً بالدولة العثمانية، ولم يكن الليبيون يملكون الاستقلالية في الجانب التنفيذي والعسكري، فكانوا يعتبرون الجانب العثماني غير منشود لديهم بخلاف الغزو الإيطالي الذي أصبحت فيه المقاومة ضرورة حتمية لابد منها[2].

(١) مصطفى حامد رحومة: المقاومة الليبية التركية ضد الغزو الإيطالي ١٩١١ -١٩١٢م، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٨م، ص١١٣.

(2) A. J. Cachio. Libya Uunder the Second Ottoman Occup Occupation 1835-1911, Government Press, Tripoli, p. 87.

وقد انطلق الليبيون للانخراط فيها بحماس منقطع النظير لأن ذلك اعتبر شرفاً في الدفاع عن الأرض والعرض والدين لا ينكره أحد بل يُكَرّم فاعله، وما جرى أثناء الحكم العثماني من نشاطات مناهضة لنظام الحكم، دل على تطور الوعي السياسي بين أفراد المجتمع الليبي، ونضج الشعور بالوطنية، حتى إنهم استعدوا للمواجهة عندما بدأ الغزو الإيطالي لليبيا وذلك بانخراطهم في المعسكرات التي تأسست حول المدن المحتلة من قبل القوات الإيطالية الغازية.

والمتتبع لحركة المقاومة يلمس ذلك بوضوح، ويتأكد من ازدياد الوعي السياسي بسبب استعداد الليبيين للمواجهة والتضحية. وأن ذلك لم يحدث عفوياً بقدر ما تمت له من إثارة في دعوة الليبيين للجهاد. الإثارة التي نمتها الضرورة العسكرية المحيطة بالبلاد منذ البداية، فالتراكمات الثقافية والأحداث المتلاحقة التي طرأت على المجتمع الليبي كانت قد ساهمت بدورها في إثارة المواطنين لصنع ما عرف بحركة المقاومة الليبية ضد الغزو الإيطالي.

٣- مرحلة الكفاح المسلح ضد الإيطاليين:

برزت في هذه المرحلة مقومات الوعي السياسي في الجانب الوطني من خلال الشعور بأن إيطاليا دولة استعمارية وأجنبية، ويخشى الخضوع لها لعدة عوامل أهمها: أنه استسلام بدون مبرر، وغير مقبول، وفارق الدين واللغة والانتماء القومي، والحث والتحريض على التطوع في مواجهة الإيطاليين مهما كانت الظروف.

وقد اتضحت وسائل الوعي السياسي أكثر باعتمادها على الوازع الديني وما تضمنه في الدعوة للجهاد بما جاء في القرآن الكريم والسنة والحديث النبوي الشريف، وما جاء في المواقف العربية الإسلامية عبر التاريخ كان كافياً لما يمكن تأكيده بجانب ما قام به المحرضون على الجهاد.

فالدعوة لذلك خلال المرحلة الأولى التي مرت بها حركة المقاومة أوجدت المقومات التي اعتمدت عليها، ومكنتها من الاستمرار، وإذا قارنا ذلك بما جرى في العهد العثماني، فإننا نلمس تبايناً واضحاً بينهما. فالعهد العثماني يختلف عن الغزو الإيطالي من حيث طبيعة العلاقات بين العثمانيين والليبيين الذين كان يربطهم بهم الدين الإسلامي، تلك الحلقة مفقودةٌ بين الليبيين والإيطاليين إلى جانب الانتماء والعلاقات الاجتماعية، وهذا أمر بديهي لا يحتاج إلى نقاش فالإيطاليون الذين جاءوا بقصد الاستيلاء على البلاد الليبية، لم يفكروا في أنهم غرباء من جميع النواحي، سواء من جانب الدين أو اللغة أو غيره، لذلك لم يقبلهم الليبيون وأن بعضهم انضم إليهم، وأن لجوءهم لم يؤثر في غيرهم من أفراد المجتمع الليبي، ومما أثر في تدهور العلاقات بين الليبيين والإيطاليين ما قام به الإيطاليون من أعمال ضدهم كالسجن، والقتل والنفي إلى الجزر الإيطالية، وذلك زاد من نفور الليبيين من الإيطاليين في المرحلة الأولى من المقاومة.

وقد أخذ الوعي السياسي منحى متميزاً لزيادة المقومات التي ساهمت فيه على اعتبار أن الإيطاليين تمادوا في الفتك بالليبيين، إضافة إلى ذلك أن العثمانيين ساهموا فيها باعتبارهم يحكمون البلاد، فكيف يندفع الليبيون تجاه الجانب الإيطالي ويتركون دورهم في الجهاد؟ وما حدث من معارك خلال المرحلة الأولى التي بلغت أكثر من ٦٥ معركة إضافة إلى المناوشات المتعددة دليل قاطع على ذلك بكل ما في الكلمة من معنى[(١)].

وهناك عامل مهم في حركة المقاومة تجلى في نهاية المرحلة الأولى أي بعد معاهدة أوشي لوزان ١٨/١٠/١٩١٢ هو تطور الوعي السياسي بين الليبيين،

(١) صلاح الدين حسن السوري: بحوث ودراسات في تاريخ الجهاد الليبي، مركز جهاد الليبيين، طرابلس ليبيا، ص٣٤٥.

وتميزت فيه الشخصية الليبية، وبرز في اعتماد الليبيين على أنفسهم في غرب البلاد و شرقها، إذ حقق فيه الليبيون بعض الانتصارات في كل من معركة جندوبة في ٢٣ آذار ١٩١٣ في الجبل الغربي ومعركة سيدي كريم القرباع قرب مدينة درنة في ١٦ أيار ١٩١٣. وردت المقاومة، وأعيد تجميع المجاهدين لمواصلة الجهاد على طول وعرض ساحات الجهاد قرب الساحل الليبي.

ومن نتائج تطور الوعي السياسي أيضاً بروز بعض الزعامات الوطنية التي أدت دوراً هاماً في حركة الجهاد الليبي كان من بينهم: الشيخ سليمان الباروني، ورمضان السويحلي، أحمد الشريف، عبد النبي بالخير، أحمد المريض، سيف النصر عبد الجليل، صفي الدين السنوسي، محمد سوف المحمودي، محمد عبد الله البوسيفي وغيرهم، وقد تحركت هذه الزعامات متزعمة حركة الجهاد[1].

٤- مرحلة النشاط السياسي:

تميزت هذه المرحلة أثناء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ -١٩١٨م)، وذلك عندما حقق الليبيون الانتصارات الساحقة على القوات الإيطالية في شرق البلاد وغربها من معركة قاهرة بمدينة سبها إلى لقن عمران إلى القرضابية إلى المعارك التي خاضها أحمد الشريف ضد الإيطاليين في ليبيا، فقد كان لهذه المعارك الأثر الكبير في تكوين جبهات وطنية عسكرية تميزت بالنشاط السياسي بين المجاهدين والإيطاليين بعقد المفاوضات التي تمت بين زعماء المجاهدين والإيطاليين في طرابلس خصوصاً بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، ومؤتمر الصلح بباريس سنة ١٩١٩م[2].

(١) أحمد زارم: كي لا يضيع التاريخ، مذكرات، ص٥٠.
(٢) مصطفى حامد رحومة: التضامن العربي مع المقاومة الليبية، رسالة دكتوراه لم تنشر.

أما في الشرق من البلاد فقد برز أحمد الشريف الذي قاد المجاهدين، وحارب الإنجليز في مصر، غير أنه هُزم.

وأما في غرب البلاد فقد نظم زعماء المجاهدين أنفسهم، وشكلوا قرار الجمهورية الطرابلسية الذي أعلنوه في مؤتمر مسلاتة سنة ١٩١٨م غير أن الجمهورية الطرابلسية لم تر الضوء لظروف سياسية متعددة سواء من الجانب الوطني أو من الجانب الإيطالي.

ويعتبر أن تنظيم الليبيين لأوضاعهم الداخلية من أجل المؤتمرات والمفاوضات مع الإيطاليين يعتبر نتاج الوعي السياسي، وكان من بينها مؤتمر العزيزية وجبهة الإصلاح المركزية ومؤتمر غريان، والسعي وراء رأب الصدع بين المجاهدين الليبيين، وقد تواصل النشاط السياسي في مؤتمر سواني بنيادم، ثم مؤتمر سرت سنة ١٩١٢م، وفي فندق الشريف سنة ١٩٢٢م وغيره، وقد ساعد ذلك على تواصل المقاومة، وكان ما ساهم في نشاط المجاهدين أكثر النشاط السياسي الذي قام به الليبيون الذين هاجروا إلى تونس ومصر مثل: جمعية الدفاع الطرابلسي البرقاوي التي قادها فيما بعد بشير السعداوي في سوريا، وجمعية الوداد الطرابلسية في تونس التي قادها أحمد زارم، ومحمد حسن المشاي، وتواصل النشاط السياسي بين الليبيين، وعملوا على تنظيم أنفسهم لمواجهة النشاط الإيطالي السياسي الذي كان يلاحقهم في البلاد وفي الأماكن التي هاجروا إليها.

٥- مرحلة النشاط السياسي والمفاوضات من أجل الاستقلال:

تميز النشاط السياسي في هذه المرحلة بين المهاجرين الليبيين، إذ بدأ هذا النشاط في البلاد العربية كسوريا، ومصر، وتونس.

ففي سوريا شكلت جمعية الدفاع الطرابلسي البرقاوي، وفي تونس شكل المهاجرون جمعية الوداد الطرابلسي. كما شكلت في مصر جمعية عمر المختار،

وذلك للدفاع عن حقوق الليبيين والتصدي للإيطاليين في الخارج عن طريق الصحف الصادرة في تلك الأقطار[١].

وقد تطور النشاط السياسي بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ -١٩٤٣م) بين الزعماء الوطنيين غير أنهم كانوا يخشون الخلافات الجانبية، والتي ستؤثر على قضيتهم الوطنية، لأن الصراع الدولي كان على أشده في تقسيم تركة الحرب بين الدول المنتصرة فيها.

وعلى الرغم من الظروف المتعددة التي حلت بالليبيين أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها لم تؤثر كثيراً في وحدة الصف الوطني بين الزعماء سلبياً، فقد بقيت ليبيا موحدة، واجتهد قادة البلاد في إمكانية الاستفادة من توحيد مطالبهم. رغم محاولة الإيطاليين في الاستقلال بطرابلس، والفرنسيين الاستقلال بفزان، وبقاء الإنجليز في برقة[٢].

لقد فشلت هذه المشاريع الاستعمارية وبقيت البلاد موحدة تحت راية واحدة كما هو اليوم، وكان تطور الوعي السياسي قد ساعد الليبيين على توحيد جهودهم في المطالبة بالتخلص من الاستعمار، وكانت ليبيا في مقدمة البلاد العربية التي تولتها الجامعة العربية منذ تأسيسها سنة ١٩٤٥م، واندفع العرب حينها في مطالبة الرأي العام الدولي لمنحها الاستقلال على جميع المستويات، وإن كان هذا الاستقلال ناقصاً من حيث الحرية لارتباطه بالدول الاستعمارية بريطانيا وفرنسا، وكذلك إيطاليا لكنه كان خطوة على الدرب[٣].

---

(١) المرجع السابق، ص٥٣٤.

(٢) مصطفى حامد رحومة: التضامن العربي مع المقاومة الليبية، المرجع السابق، ص٤٦٢.

(٣) المرجع السابق، ص٤٦٣.

٦- مرحلة التضامن العربي ودوره في تطور الوعي السياسي في ليبيا:

لقد تميز الوعي السياسي في تجلي التضامن العربي الإسلامي مع حركة المقاومة من خلال ما اتضح في ذلك من جوانب هذا التضامن فعندما اعتدى الإيطاليون على المدن الليبية، ونظم الليبيون حركة الجهاد ضد المستعمرين الإيطاليين، وتجلى ذلك في المعارك التي خاضها الليبيون بعد تجمعهم في المعسكرات الوطنية على طول الساحل من طبرق شرقاً حتى بوكماش غرباً مروراً بدرنة وبنغازي والخمس، وطرابلس ثم بوكماش وكذلك مصراتة، وكانت نتيجة الاستجابة العارمة التي لمست من ذلك أن تحمس العرب والمسلمون لمساندة الليبيين في كفاحهم المسلح، وتواصل هذا التضامن بأشكاله المختلفة، عسكرياً، واقتصادياً، ومعنوياً، وكذلك إعلامياً، ووجدانياً. وتأكَّدَ ذلك واضحاً في أكثر من جانب، وفي أكثر من بلد، وأكثر من وقت وأكثر من موقف، ولابد أن نستعرض طرح نموذج من ذلك. لما كانت السلطة في ليبيا تابعة للدولة العثمانية تبعية مباشرة حتى سنة١٩١٢م قبيل معاهدة اوشي لوزان، فقد ارتبط التضامن العربي ـ الإسلامي في الجانب الاقتصادي مع المقاومة الليبية، غير أنه ارتبط بالدولة العثمانية، وبالقيادة المشتركة بين زعماء المجاهدين والضباط الأتراك، طوال المدة المعنونة خلال وجودهم في ليبيا، فقد جاءت المساعدات في أكثر من مكان، وكانت تأتي بطرق صعبة نتيجة تصدي السفن الحربية الإيطالية للبواخر التجارية التي كانت تنقل بها الدولة العثمانية السلع إلى المجاهدين سراً، وقد تعرضت أكثر من باخرة لهذا الاعتداء الإيطالي مثل (منّوبة وقرطاج) السفينتين الفرنسيتين عندما قدمتا عن طريقها، وقبضت عليها السفن الإيطالية، وغيرها من السفن.

أما عن الجانب الصحي فقد قدمت إلى ليبيا أكثر من بعثة صحية عربية وأجنبية وكان من بينها بعثة الهلال الأحمر العثماني أو بعثة الهلال الأحمر المصرية التي مونتها والدة الأمير عمر طوس، وضمت العديد من المعدات

الصحية والأطباء والمرضين، وقد دخلت عن طريق السلوم من الشرق، وقصدت طبرق ثم معسكر المجاهدين حول درنة[1].

وقد وصلت المساعدات المادية من مصر، وتونس، وجزر مورشيوس، والهند والباكستان، وزنجبار، وبنغلاديش، وهونج كونج، وجنوب أفريقيا، وغيرها من بلدان العالم.

وقد أثر الجانب الاقتصادي تأثيراً حسناً، وإن لم يتواصل، غير أنه تميز بتزويد المجاهدين بالمؤن والأسلحة والأموال التي وردت من البلدان العربية والإسلامية، كذلك شكلت لجان في بعض البلدان الإسلامية لجمع المساعدات، وأرسلت إلى ليبيا، لخزانة الدولة العثمانية، وذلك عن طريق القنصليات التركية المعتمدة في الخارج بالعواصم الآسيوية والأوروبية، وغيرها، وامتلأت معسكرات المجاهدين في شرق ليبيا وغربها بذلك، وقد وصلت إلى هذه المعسكرات إما عن طريق القوافل من مصر، وتونس، وإما عن طريق السفن، وازداد و ضع المجاهدين تحسناً بسبب الدعم الخارجي، وانتظمت المقاومة حول المدن المختلفة، وازداد حماس المواطنين في الانضمام إلى معسكرات المجاهدين للتطوع وحمل السلاح، وحددت مرتبات للمنخرطين في حركة الجهاد الليبي، كما اهتمت القيادات العاملة في الجبهة بأبناء الشهداء، وخصصت لهم مرتبات شهرية مثل الأحياء الذين كانوا يحملون السلاح، كما وضع نظام لإبدال المجاهدين الذين أدوا مدة محدودة في معسكرات المجاهدين بغيرهم، وشعر الإيطاليون أنفسهم بالتغيرات التي طرأت على وضع المجاهدين، وشعروا بمدى تحسن وضع المجاهدين هذا، لذلك عملوا على فتح جبهات خارجية ضد الدولة العثمانية من بحر إيجة وفي البحر الأحمر، لضربها في عقر دارها.

---

(١) مصطفى حامد رحومة: التضامن العربي مع المقاومة الليبية، المرجع السابق، ص٣٦٨.

وقد ازداد بجانب ذلك ضغط الدول الأوروبية على تركيا بضرورة دخول المفاوضات مع إيطاليا وكان لها ذلك.

تميز التضامن العربي الإسلامي أكثر في الجانب المعنوي الذي ظهر بوضوح في الاحتجاجات والمظاهرات التي كان يقودها الناشطون في البلاد العربية بشكل خاص، وفي البلدان الإسلامية بشكل عام، ويمكن الاستدلال على ذلك بما جرى من مظاهرات في كل من مصر، وسوريا، وفلسطين، ولبنان، والعراق، وغيرها من البلدان العربية والبلدان الإسلامية.

ففي مصر على سبيل المثال لا الحصر هدرت المظاهرات الصاخبة في شوارع المدن المصرية وأعلنت احتجاجها على اعتداء الإيطاليين على المدن الليبية، وما قام به الإيطاليون ضد الليبيين من أعمال غير إنسانية وأهم هذه المظاهرات التي قام بها أهالي المرجة، وجمعية الشبان المسلمين في القاهرة وكذلك برك الخيام، وسكان العباسية بالقاهرة، وسكان مركز فاقوس بالقاهرة، وأفراد الجالية الليبية بالقاهرة وغيرهم كثيرون، وكان المتظاهرون ينادون بإيقاف اعتداء الإيطاليين على الليبيين، ودعمهم مادياً ومعنوياً.

ولو عددنا الاحتجاجات التي صدرت عن المحتجين على التصرفات الإيطالية ضد الليبيين لطال بنا الكلام، والمقام، ولكن حددنا ذلك في بعض المناطق بمصر فقط[1].

وقد تكررت هذه المظاهرات في سوريا، ومن بين المظاهرات التي جرت هناك، ما جرى في مدينة دمشق، حيث قامت في أحد الأيام عندما سمع الناس بالفظائع التي كان يرتكبها الإيطاليون ضد الليبيين، فأقفلت المتاجر، وصلى الناس صلاة الغائب على أرواح الشهداء في المساجد بسوريا، وعاش الناس من

(١) صحيفة الفتح / صدى حوادث طرابلس الغرب، العدد: ٢٥٠، ١٤ مايو ١٩٣١م.

هول المصاب في كرب عظيم، وساروا في مظاهرات صاخبة عبر شوارع المدينة، ثم وقع المتظاهرون احتجاجات على الإيطاليين في طرابلس وبرقة تضمن بعضها الإعلان التالي:

(نحن السوريون نحتج على ما ترتكبه الحكومة الإيطالية في طرابلس وبرقة من الفظائع بإجلائها ربع مليون من السكان عن أرضهم وحشدها ٨٠ ألف نسمة في بقعة صغيرة لإقناعهم بالأمر الواقع، ورميها الأبرياء من الطائرات، وغير ذلك من الأعمال الوحشية، فنرجو التدخل لرفع المظالم المنافية للحقوق الدولية عن هذه الفظائع الهائلة التي أهاجت العالم الإسلامي المسؤول عن أبنائه الأبرياء)[1].

وقد تعددت برقيات الاحتجاج المعبرة عن مدى الاستياء وسخط العرب والمسلمين عما كان يقوم به الإيطاليون ضد الليبيين وما طرح كان شكلاً من أشكال الاحتجاجات التي عبرت عن ذلك، ولم يقتصر على مدينة معينة بل تعدى ذلك أكثر من مدينة سورية وقطر عربي وإسلامي، ورأينا الاكتفاء بذلك في تحديد أشكال المظاهرات والاحتجاجات، وأردنا أن نحدد أثر الجانب المعنوي في إثارة الرأي العام الوطني والعربي والإسلامي في إذكاء المقاومة الليبية، فالرأي العام العربي أدّى دوراً مهماً في إذكاء الروح الوطنية، وقد تميز أولاً في انتقاد الموقف الإيطالي من حركة المقاومة الليبية بالعنف ضد المجاهدين الليبيين، وأثار غضب العرب المسلمين ضد الإيطاليين، وقد عبرت عنه الصحف العربية فيما نشرته من مواضيع كتبت من أناس متعددي الميول والأهداف غير أنها مؤمنة بقضية جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي؛ بأنها سبة في وجه الإيطاليين، كما سمّاها آخرون ورطة وقع فيها الإيطاليون، ومنهم من نعتها بالخطورة، غير أن معظم الصحف اتصفت في الموقف الإيطالي بتأخر الليبيين عن مواصلة حركة المقاومة، وعلى تمكنهم من تحقيق نتائج باهرة لما قام به الإيطاليون من أعمال

---

(١) صحيفة الفتح/ العدد ٢٤٨، إقفال دمشق الخميس ١٢/٤/١٩٣١م.

منافية لواقع الإنسانية، ونتساءل ما أثر الموقف الإيطالي على المستويين الإيطالي والعربي.وبذلك يتأكد للمتتبع لحركة المقاومة الليبية وتضامن العرب والمسلمين معها ويتضح له أن السياسة الإيطالية التي اتبعتها إيطاليا قد فشلت في السيطرة على البلاد لما ورد ضدها من احتجاجات، ومدى مطالبتها بالعدل في معاملة الليبيين إذ عملت على التركيز على الإعلام (الصحافة والإذاعات)، وحاولت بذلك جذب اهتمام الرأي العام الإيطالي، وحاول الإيطاليون انتهاج مشروع تكذيب الاحتجاجات ضدهم وذلك بإخفاء النكسات التي تعرضوا لها عند مواجهة قوات المجاهدين في المعارك الأولى حول المدن الليبية، كما كان الإعلام الإيطالي ينحاز في استفتاء أخباره إلى الجانب الإيطالي، وتمجيد القوات الإيطالية بأنها القوة المنتصرة، حتى إن أخبار انتصارات المجاهدين التي بعث بها أنور بك يوم ٩/١٢/١٩١١م أملتها شركة التلغراف الإيطالية بأنها لصالح القوات الإيطالية[(١)].

وإذا ما تعرضت قواتها إلى هزيمة صوّرتْها انتصارات على المجاهدين. مثلما حدث في معركة بئر طبراز ١٩/١٢/١٩١١م، أو عبرت عنها بأنها مجرد أخطاء بسيطة وقع فيها قادة المعركة، وقد علق كاتب المقال في صحيفة الزهرة متسائلاً عن ذلك: (ألا بعد هذا يمكن تصديق الأخبار الواردة من الصحف الإيطالية) وأشار أيضاً إلى أن الصحف الفرنسية أصدق من الصحف الإيطالية لوجود مراسلين لها بالمعسكرات الوطنية، وكذلك مثل صحيفة الطان العثمانية، وصحيفة الجورنالي دي إيطاليا في نقل أخبار حركة جهاد الليبيين. كما أن الصحف كانت تعتمد الأخبار حسب ميولها إلى الجانب الإيطالي[(٢)].

(١) صحيفة الزهرة: الأكاذيب الإيطالية: ١٢/١/١٩١٢م.
(٢) الزهرة: الأكاذيب الإيطالية، ٥/٤/١٩١٢م، عبد الله صالح الجابري، يوميات الجهاد الليبي في الصحف التونسية، ج٢، ص٢٥.

وقد اتضح من ذلك أن المبالغة واردة في الجانب الإيطالي، فإنهم كانوا لا يتوقعون مقاومة المجاهدين الليبيين عند الغزو ففوجئوا بهزائم كبيرة، ووجدوا أنفسهم رغم الاحتياطات المسبقة التي اتخذوها في موقف لا يحسدون عليه، لذلك حاولوا تغطية الفشل الذي تعرضوا له، بنشر الأخبار المبالغ فيها عن طريق الإعلام، غير أن الإعلام العربي واجه الإعلام الإيطالي، وتابع انتقاد الإعلام الإيطالي الذي تواصل عبر مراحل المقاومة الوطنية وكانت صحيفة النيل المصرية قد تناولت في مقال لها: (إن الإيطاليين يعاملون كل من يقع تحت أيديهم من العرب معاملة قاسية)، ويضيف الكاتب في ذلك (ولا تسأل أيها القارئ عن الأعمال التي يفعلونها عند احتلال أي قرية فإن هذه الأعمال لا يمكن ذكرها...). ثم يضيف المقال أو الصحيفة: (هذه هي أفعال دولة إيطالية فينا، وهذه هي أعمال حكومة من حكومات أوروبا العظمى التي طالما صاح أهلها، وافتخروا بعدلهم ومساواتهم بين الضعيف والقوي...)(١) وقد أسهب في الحديث حول الأعمال الإيطالية التعسفية، منتقداً أو موضحاً بالقول: (لو كنا مكان إيطاليا وكنا نحن المحتلين لأرضها لقامت في وجهنا دول الغرب بأجمعها، ولأرجعنا نحن عرضنا بقوة السلاح، وذلك خلال ما هم فاعلوه فينا اثنتي عشر سنة)، وأضاف أيضاً في انتقاد الأوروبيين لعدم مساندتهم الشعب الليبي في محنته، مبدياً تأسفه على ما كان يقوم به الإيطاليون "الفاشست" من أعمال ضد الليبيين.

كما علقت صحيفة النهضة على ذلك بما يلي: (تظهر الصحف الفاشستية في الآونة الأخيرة اطمئناناً زائداً بتأسيس إمبراطورية طليانية...). غير أن نشر مثل هذه الأخبار كانت تهدف إلى تسكين تحمل الفاشست في احتلالهم لليبيا، كما أشارت الصحيفة أيضاً إلى أن السلام قدم إلى البلاد بسيطرة الفاشست عليها، وكانوا

---

(١) صحيفة وادي النيل: في طرابلس الغرب العدد ٤٣١٩، ١٣/١٠/١٩٢٣م.

يخلطون ذلك بعبارات الفخر والاعتزاز، ويجدون جزاريهم مثل: الجنرال غرسياني الذي يشمئز منه جميع من يعرفه لتاريخه الأسود في القضية الليبية من أعمال القتل والتشنيع حسب أوامر الفاشست. ثم الدوّق دي بوليه الذي كان ينتمي إلى أسرة إيطالية معروفة بدورها الآثم. وذلك بحسب قول الكاتب وغيرهم من رجال الجيش الاستعماري الذين تسلطوا على البلاد باسم روما الجديدة العظمى.

والحقيقة التي أشار إليها الكاتب: (إن الصحف التي كانت تنشر هذه المزاعم اعترفت صراحة بتواصل المقاومة في كل منطقة في ليبيا، ولم يستقر الأمن في البلاد، ولم يتم إخضاع الثوار، وحتى من تم إخضاعهم عادوا إلى محاربتهم بسلاحهم الذي قدموه إليهم، وعلى كل حال فالرأي العام قد تطور في المجتمع الليبي عبر الفترة التي تناولناها بشكل مُطّرد، وقد تميز بعدة جوانب، طرح معظمها في هذا البحث المتواضع من حيث أشكاله ومميزاته والآثار التي خلفها، والمقومات التي اعتمد عليها، وتأكّد بذلك ما تميز به الرأي العام هذا في استمرار المقاومة ووسائل دعمها. وظروف الاستسلام، وكيف سعى الليبيون للوحدة الوطنية، ومدى نجاحها في جعل ليبيا عندما نادى المنادي لذلك، (اتحدوا في مطالبتهم للاستقلال تحت راية واحدة مهما كلف الثمن والأمر لا يحتاج إلى تأكيد).

كما أن الوحدة العربية والإسلامية في ذلك قد ميزتها أشكال التضامن مع المقاومة الليبية، وإن لم تكن بالمستوى المطلوب، لكنها تجلت في كثير من المواقف. كما برزت عندما احتضنت الجامعة العربية القضية الليبية عند تأسيسها سنة ١٩٤٥م ويعتبر ذلك خطوة ناجحة على الدرب. وبالله التوفيق.

المصادر والمراجع

أولاً: الوثائق:

١ - دار المحفوظات التاريخية، ملف إبراهيم باشا، وثيقة رقم ٣٧٠، فحواها مراسلة والي طرابلس إبراهيم باشا إلى الآستانة يطالب فيها الحكومة العثمانية بتزويده بالأسلحة والذخيرة لمواجهة التغلغل الإيطالي، مؤرخة في ١٩١٠/٧/١٣، طرابلس، ليبيا.

٢ - مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، شعبة الوثائق والمخطوطات، وحدة الوثائق الحديثة والمعاصرة، ملف الجمعية الخيرية، وثيقة رقم ١/٣، مضمونها أهداف الجمعية، مؤرخة في ١٨٨٣/١٢/١٩، طرابلس، ليبيا.

ثانياً: المراجع:

١ - الأنصاري، أحمد النائب: نفحات النسرين والريحان فيمن كان لطرابلس من الأعيان، تحقيق علي مصطفى المصراتي، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٣م.

٢ - بازامة، محمد مصطفى: بداية المأساة أو التمهيد للغزو الإيطالي، المكتبة الأهلية، بنغازي، ليبيا، ١٩٦١م.

٣ - بروشين، نيكولاي إيلتشن: تاريخ ليبيا من منتصف القرن السادس عشر حتى مطلع القرن العشرين، ترجمة عماد حاتم، ط٢، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

٤ - الجابري، عبد الله صالح: يوميات الجهاد الليبي في الصحف التونسية، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٨.

٥ - الدجاني، أحمد صدقي: ليبيا قبيل الاحتلال الإيطالي، المطبعة الفنية، ليبيا، ١٩٧١م.

٦ - الدويبي، خليفة محمد: الأوضاع العسكرية في طرابلس الغرب قبيل الاحتلال الإيطالي (١٨٨١ -١٩١١)، منشورات مركز جهاد الليبيين، طرابلس، ليبيا، ١٩٩٩م.

٧ - رحومة، مصطفى حامد: المقاومة الليبية التركية ضد الغزو الإيطالي (١٩١١ -١٩١٢)، منشورات مركز جهاد الليبيي، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٨م.

٨ - رحومة، مصطفى حامد: التضامن العربي مع المقاومة الليبية، رسالة دكتوراه لم تنشر.

٩ - زارم، أحمد: كي لا يضيع التاريخ، مذكرات، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٢م.

١٠ - الزاوي، الطاهر أحمد: ولاة طرابلس، دار الفتح للطباعة، بيروت، ١٩٧٠م.

١١ - السوري، صلاح الدين: بحوث ودراسات في تاريخ الجهاد الليبي، منشورات مركز جهاد الليبي، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٨م.

١٢ - شكري، محمد فؤاد: السنوسية دين ودولة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨.

١٣ - فيرو، شارل: الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ترجمة: محمد عبد الكريم الوافي، ط٢، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٣م.

ثالثاً: الصحف:

١ - صحيفة الفتح: العدد ٢٤٨، ١٢/٤/١٩٣١م.

٢ - صحيفة الفتح: العدد ٢٥٠، ١٤/٤/١٩٣١م.

٣ - صحيفة الزهرة: العدد ٣٤٠، ١٢/١/١٩١٢م.

٤ - صحيفة المزهرة: العدد ٤٠١، ٥/٤/١٩١٢م.

٥ - صحيفة وادي النيل: العدد ٤٣١٦، ١٣/١٠/١٩٢٣م.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

1. A. Cachia. Libya Unnder the second ottoman occupoccupattion 1834-1911, Government press, Tripolip.
2. B. Girardec la Tripoli Tania" au Regence de Tripoli, 1899.

التراث العربي
العدد (١٥٦)/ شتاء/٢٠٢٠

نَظَرَاتُ جَدِيدَة فِي ظَاهِرَةِ إمْسَاس الألْفَاظَ أشْبَاهَ المَعَانِي عِنْدَ الخَلِيل وَ تِلْمِيذَيْه سِيبَوَيْه وَابْن جِنِّي

د. إيمان جربوعة*

ملخص :

نروم في هذا البحث استقراء جهود الخليل وتلميذَيْه سيبويه وابن جني في اشتغالهم على ظاهرة إمساس الألفاظ أشباه المعاني، ومحاولة إبراز أهم الطروحات اللسانية التي اشتملت بها، وذلك للتأكيد على أنّ أغلب مُعطيات علمِ اللغة (اللسانيات) - منذ دي سوسير وحتّى تشومسكي وغيره - لم تكن فتحًا جديدًا، وأنّها يجب ألاّ تُفهم كذلك لدى المثقّف العربي الّذي ينبغي ألاّ يدفعه حماسه للتّحديث وانبهاره بمُنجزات العقل الغربي إلى أن يتجاهل تراثه العربي الذي أسّس تأسيسا نظريّا دقيقا لكثير ممّا يدّعيه الغربيون كشوفات لسانية جديدة.

* أستاذة محاضرة بقسم الآداب واللغة العربية /جامعة قسنطينة01

مقدّمة:

شغلت قضية مناسبة الألفاظ لمعانيها العلماء العرب القدماء وعنوا بها أيّما عناية، هذه الظاهرة التي صارت تعرف حديثا بـ"المحاكاة الصوتية" (Onomatopoeia)، حين اكتشف علماء اللّغة في طائفة من الألفاظ العربية صلة بينها وبين معانيها، وذهبوا إلى أنّ العربي بطبيعته كان يربط بين الصوت والمعنى، فيختار لكلّ لفظ حرفاً ذا صفة تشاكل معناه وتلائمه من حيث القوة والضّعف. والمتأمل في تعرّضهم لهذه الظاهرة يلاحظ أنّه يأتي في إطار معالجتهم لعديد القضايا التي تطرحها النظريات اللسانية المعاصرة، وقد تجلّت هذه الظاهرة عند ثلة من علماء العرب لعلّ أبرزهم: الخليل وسيبويه وابن جنّي.

١- في الإدلال على تواشج البحث اللّغوي العربي القديم والبحث اللّساني الحديث:

إنّ الأدلّة على ذلك كثيرة منها ما أقرّه الغرب ذاته، إذ تحدّث بيار لارشي في أحد مقالاته عن "تداوليّة قبل التداوليّة: قروسطيّة عربيّة وإسلاميّة" Une Pragmatique avant la Pragmatique: Médivale Arabe et Islamique[١] مشيرا إلى منجزات الدّرس البلاغي العربي في علم المعاني ومخرجات الأصوليين في دراسة المعنى، ونبّه آخرون إلى كثير من مواطن السّبق في ما نستطيع أن نعدّه نظريّة لغويّة عربيّة قديمة[٢]، إضافة إلى تقريب البعض بين مفهوم الإنجاز Performativity لدى أوستين ومفهوم الإنشاء على جهة المصدر في شروح التلخيص، وتنبيه آخر إلى تواشج بين آراء ابن تيميّة وفتجنشتاين في "نظريّة

(١) يراجع ميلاد (خالد)، الإنشاء في العربيّة بين التركيب والدّلالة؛ تونس ٢٠٠١، ص ٤٣.
(٢) نفسه، الفصل الثالث من الباب الثالث مثلا حيث يبحث في "الإنشاء النحوي في النظريّة اللغويّة العربيّة"، ص ص ٥٢٥ -٥٤٨.

الاستعمال"[١]، ثمّ تقريب طه عبد الرحمن بين قواعد التّعاون المحادثي لدى غرايس Grice's Maxims وتفصيلات الماوردي لمثل تلك القواعد قبله[٢]، وغير ذلك كثير.

٢- إِمْسَاسُ الأَلْفَاظَ أَشْبَاهَ المَعَانِي عند الخليل: في العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول:

لعلّ أوّل إشارة إلى **قضيّة إِمْسَاس الأَلْفَاظ أَشْبَاهَ المَعَانِى عند اللّغويين العرب القدماء** تعود إلى الخليل ابن أحمد الفراهيدى (ت ١٥٧هـ) فى تفسيره لبعض الألفاظ التى وضعت على حكاية صوت، إذْ يشير إليها في قوله: "كأنّهم توهّموا في صوت الجندب استطالة ومدًّا فقالوا: صَرّ وتوهموا فى صوت البازى تقطيعاً فقالوا: صَرْصَرْ"[٣]، ونستشف من هذه العبارة تأكيد الخليل على أنّ بعض اللّغة أخذ من أصوات الأشياء، وكشفه عن سبب الاختلاف في طريقة محاكاتها. فهو يبرهن من خلال مقولته هذه على أنّ صوت الكلمة يحاكي معناها، فصوت الجندب فيه استطالة ومدّ تناسبه كلمة "صرّ" دون تقطيع، وصوت البازي فيه تقطيع لذلك تناسبه كلمة "صَرْصَرْ" التي نلمس فيها التقطيع؛ وذلك يعني أنّ /الخليل قد أدرك أنّ الاختلاف بين اللفظين الدال أحدهما على صوت الجندب والدال ثانيهما على صوت البازي يرجع إلى اختلاف بين طبيعتي الصوتين، وليس هذا الصوت الممتدّ في (صَرّ) بالتشديد إلاّ استشعارا لما في صوت الجندب من استطالة وامتداد، وفي التأكيد على ذلك تلميح إلى أنّ الصوت مسكون بمعنى

(١) علي (محمد محمد يونس)، نظريّة الاستعمال اللّغوي عند ابن تيميّة وفتجنشتاين؛ دراسة لسانيّة، مجلّة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد السّابع عشر، رجب ١٤٣٧ هـ/ مايو ٢٠١٢ م، ص ص ٢٩٣ -٣٤٥.

(٢) عبد الرحمن (طه)، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص ٣٤٩.

(٣) ينظر ابن جني: الخصائص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ج ٢ ص ١٥٢

مّا، لتتحوّل عمليّة التصويت إلى عمليّة إدلال أي إنتاج للمعنى، فليس الصوت المقطع في (صَرْصَرْ) بالتضعيف إلاّ حكاية لما في صوت البازي من تقطيع، وهذا التقطيع متمثل في هذا اللفظ المرجع المكون من مقطعين هما :

/ صَرْ / / صَرْ /.

أي أنّ أصل اللّغة محاكاة للطبيعة، بمعنى أنّ أوّل أمرها بالمماثلة لأصوات المسموعات ثم تطورت حتى تباعد ما بين مدلولاتها الحسيّة الأولى ومدلولاتها المعنوية التي آلت إليها، كدويّ الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار ونعيق الغراب وصهيل الفرس و نزيب الظبي، ونحو ذلك ثم ولّدت اللّغات عن ذلك فيما بعد[1]. وهو ما يجعلنا نقرّ حينئذ أنّ الدّلالة الطبيعيّة أصل لسائر الدّلالات الكونيّة العقليّة منها والوضعيّة.

وإذا تأملنا قول الخليل أكثر ألفينا أنّه أنزل قضية المحاكاة في سياق التماثل الحاصل بين الألفاظ والمعاني، على أساس (المضاهاة) بين أجراس الحروف وأصوات الأفعال التي تعبّر الأجراس عنها[2]، وهو مبدأ يطلق عليه اصطلاحاً لفظ الاتفاق والتناسب.

وحينئذ، تغدو قضيّة التماثل مظهراً دلالياً يمكن أن يفسّر وجها من ارتباط الدوال بالمدلولات، ومن الأمثلة التي استشهد بها الفراهيدي على وجود العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله قوله: "ألا ترى أنّهم يقولون: صلّ اللّجَامُ يَصِلُّ صليلا، لو حَكَيتَ ذلك قُلْتَ: صَلّ تَمُدُّ اللام وتثقّلها، وقد خَفّفتَها في الصلصلة وهما جميعا صوت اللّجَامُ، فالثّقَل مدٌّ والتضاعف ترجيعٌ يَخِفُّ فلا يتمكّن لأنّه على حَرفين فلا يتقدّر للتّصريف حتى يُضَاعَفَ أو يُثَقّل فيجيءُ كثير منه متّفقا على ما وصفت لك، ويَجيء منه كثير مختلفاً نحو قولك: صَرّ الجُنْدُب صريرا

(١) ينظر المرجع نفسه، ج ١ص٤٦-٤٧
(٢) ينظر نفسه ص ٦٥.

وصَرْصَرَ الأخطَبُ صَرْصَرَة، فكأنّهم تَوَهّموا في صوت الجُنْدُبِ مَدّا وتَوَهّموا في صوت الأخطب ترجيعا. ونحو ذلك كثيرٌ مختلِفٌ"(١)

وعليه يمكن تحليل المحاكاة عند الخليل إلى جملة من المراتب :

١) **المحاكاة الصوتية:** وتتمثل في تسمية الأشياء بأصواتها كالجندب لصوته والبازي لصوته، ليكون تمييز الجندب عن البازي من تمييز "صَرَّ" عن "صَرْصَرَ"، بحيث يكون تمايز الأسماء على قدر تمايز الأصوات، ومن ثمّة يصبح الصّوت منتجا لاقتران منطقيّ مّا بين الاسم والمسمّى. وعليه، فالقول بالمحاكاة الصوتيّة يدفع إلى مراجعة القول بالاعتباطيّة.

٢) **المحاكاة البنائية:** وذلك بأن يصور هيكل اللفظ جملة دلالته أو أن يعكس بناؤه مراحل معناه؛ فيأتي اللفظ حاكيا مدلوله بمجرد قالبه اللغوي المحسوس؛ ومن ذلك المصادر التي تتأتى على وزن "فَعَلَانْ"، مما توالت فيه الحركات للدلالة على الحركة والاضطراب، كالغَلَيَان والطَوَفَان والجَوَلَان، حيث يكون التقلب والتحرك والاضطراب(٢). فإذا الحركة تتجاوز كونها صوتا يشارك الحرف تشكيل بنية الكلمة باعتبارها كيانا منطوقا مسموعا له حقيقته الفيزيائيّة إلى كونها متأصّلة في معنى مجرّد هو معنى الحركة وعدم السّكون، فإذا بالوسم اللّفظي من صميم المعنى يستوي معه في استرسال يومئ إلى اقتران منطقي ما يجمعهما ليشكّل دليلا آخر على ضرورة البحث من جديد في مبدأ اعتباطيّة العلامة في اللسانيات البنيويّة.

وفي هذه المرتبة من المحاكاة البنائية حاول الخليل تحليل الصيغ الصرفية المزيدة لاستكناه التآلف بين بناء المسموع اللّغوي ومدلوله؛ أي بين الحقيقة الفيزيائيّة

---

(١) الخليل بن أحمد الفراهيدي :العين، ج ١، ترتيب عبد الحميد هنداوي؛ ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٤٢٤ ه/٢٠٠٢م، ص ٥٦.

(٢) ينظر جعفر يايوش: الصوت بين المعيارية والموضوعية عند الخليل الفراهيدي، مجلة إنسانيات، ٢٠٠٣ ص ٦٣ -٨٣.

للكلمة وحقيقتها المجرّدة. ومن ذلك دلالة "ما زاد على البناء زاد على المعنى" في إشارته إلى الفرق بين نونيْ التوكيد الخفيفة والثقيلة عندما قال: "إنهما للتّوكيد"، كما التي تكون فصلا ؛ فإذا جئت بالخفيفة فأنت مؤكد، وإذ جئت بالثقيلة فأنت أشد توكيدا. ومفاد ذلك أنّ القول بالمحاكاة البنائيّة يفضي إلى القول باسترسال المعنى كيانا مجرّدا في البنية أو اللّفظ كيانا ماديّا، وهو ما يدفعنا إلى طرح سؤال بشأن وجوه الانفصال بين المكوّنين باعتبارهما كيانين قائمي الذّات على اندماجهما في كيان جامع هو الكلمة أو العلامة اللّغويّة بالاصطلاح السوسيري أو السيميائي بشكل أعمّ؟

٣) "**المحاكاة التعاملية**": وتقوم على ضرب من تعامل دلالة الأصوات الفيزيائية ودلالة الهيكل الوزني لقوالب الألفاظ، ومن نماذجها:

- (صَرّ) الذي يطلق على صوت الجندب

وذلك لما استشعر فيه من مدّ واستطالة،

- (صَرْصَرْ) الذي خصّ به صوت البازي

وهذا يأتي تساوقا مع ما يلهج به صوته المستطيل.

وبناء عليه، فالمحاكاة التّعامليّة تبدو مزيجا بين محاكاة صوتيّة تقوم أساسا على تناسب بين الأصوات الفيزيائيّة ودلالاتها، ودلالة صرفيّة موصولة بالوزن الّذي تجتمع وإيّاه في ما يسمّى الصيغة كيانا مركّبا.

٤) "**محاكاة تركيبيّة**": هي آخر مراتب المحاكاة، وتتنزّل على مستوى التركيب السياقي، وهي مرتبة تتجاوز فيها ظاهرة المحاكاة منزلة الألفاظ عندما تتفاعل في صلب الخطاب لبناء التركيب الإبلاغي أو الإنشائي [(١)]؛ فهذا الضرب من المحاكاة هو، حينئذ، خروج من مستوى جدول الاختيار إلى جدول التوزيع خاصّة في عملية الاشتقاق المؤسسة على قاعدة التقليب الجذري الرياضيّة المحض.

(١) ينظر المرجع نفسه ص٦٣ -٨٣

ولعل ما يمكن ملاحظته حول ما توسّع فيه الخليل وهو يرتبط بمفاهيم قدمتها اللسانيات الحديثة ما يأتي:

ـ أنّ الكلمات المنبثق معناها من أصواتها وأثرها عند السّماع مثل كلمة أزيز وحفيف و هسيس وخرير...إلخ ممّا عالجه الخليل من ضروب المحاكاة، لها ما يقابلها في اللسانيات الحديثة، إذ توسم بالأنوماتوبيا Onomatopoeia أو المحاكاة الصوتيّة وتمثّلها الكلمات الدّالة بأصواتها على معانيها تومئ إلى اقتران منطقى بين اللّفظ **والمعنى، إلاّ أنّ قلّة هذه الكلمات جعلت سوسير ينفي قدرتها على الحدّ من فرضيّة الاعتباط في العلامة اللّغويّة.**

ـ أنّ ضروب المحاكاة أو مراتبها الأربع موصولة بالمستويات اللّسانيّة الّتي على أساسها يكون تحليل الظّاهرة اللّغويّة تحليلا لسانيّا، هي المستوى الصوتي والمستوى الصّيغي والمستوى الصرفي والمستوى التركيبي.

ـ أنّ بين تلك الضّروب من المحاكاة من العلائق والوشائج ما بين المستويات اللّسانيّة، بحيث يُعزى فهم أيّ صنف منها إلى بقيّة الأصناف باعتبار الدّقائق التمايز بينها، ولعلّ ذلك من صميم الظّاهرة اللّغويّة في كلّيتها باعتبارها ظاهرة متراكبة مستوياتها لا معنى لعزل أحدها عن الآخر إلاّ منهجيّا وبغاية الدّرس.

ـ أنّ تسليمنا بهذا التّساوق الّذي بين ضروب المحاكاة لدى الخليل ومستويات التّحليل اللّساني يومئ إلى وعي الخليل بهذه المستويات من جهة وإدراكه لاتّصال المعاني والدّلالات بها من جهة ثانية. وكلّ ذلك يجعلنا نطمئنّ أكثر إلى حديث البعض عن نظريّة لغويّة عربيّة قديمة ممّا جاء أعلاه.

٣ – إِمْسَاسُ الأَلْفَاظَ أَشْبَاهَ المَعَانِي عند سيبويه:

ذهب سيبويه (ت ١٨٠ه) مذهب أستاذه الخليل، فأشار إلى وجود مناسبة طبيعية ليس بين اللفظ ومدلوله فحسب، وإنما بين الصيغة ودلالتها فأكّد أنّ صيغة فَعَلاَن تدلّ على الزعزعة والاضطراب والتحرك، ورأى أنهم " قد جاؤوا بالفَعَلاَنْ في أشياء تقاربت، وذلك: الطَوفَان والدَوَرَان والجَولَان، شبهوا

هذا حيث كان تقلباً وتصرّفاً بالغَلَيَان والغَثَيَان، لأن الغليان أيضاً تقلّب ما في القدر وتصرُّفه"[5]

ويكون غالبا مصدراً للفعل (فَعِلَ يَفْعَلُ) من نحو: "ظَمِئَ يَظْمَأُ ظَمَأً وهو ظَمآن، وكذلك مصدراً دالا على الاضطراب نحو: الغَلَيَان والفَيَضَان والغَثَيَان، ففي هذه المصادر تضطرب النفس و تثور لما فيها من حركة "[1]

ويضيف أبو النحو في هذا السياق: وقالوا الحَيَدَان والمَيَلاَن، فأدخلوا الفَعَلان في هذا كما أنّ ما ذكرنا من المصادر قد دخل بعضها في بعض"[2]

وهذا يعني أن **سيبويه** جعل في مبنى الكلمة (forme du mot) دلالة على المعنى (sens du mot) ، بمعنى أنّ الاضطراب الواقع في الصّيغة وهو ورودها بثلاث فتحات متتالية (فَعَلَان) لم يرد اعتباطا وإنّما ورد مراعاة لطبيعة معنى الكلمة الموافقة لها، وللوزن حينئذ، فكلّها يعبّر عن الحركة وعدم السكون، ومهما اختلفت الحروف في الكلمة على هذا الوزن تظلّ الكلمة تدور في فلك الاضطراب والحركة والزعزعة.

إنّ المتأمل في ما ورد أعلاه يمكن أن يستشف بعض القضايا ذات الصلة باللسانيات الحديثة لعل منها:

- انتباه سيبويه في عرضه للعلاقة بين اللفظ والمعنى لمعطيات الموقف السياقي أو ما يعرف بسياق الحال (contexte du situation) حيث يتشكّل المعنى محدّدا
- بحدود ذاك السّياق يأتي غير مفرغ من المعطى التّداولي الخارج لغوي.
- استخدام سيبويه في تطرّقه لهذه القضية المنهج الوصفي الذي يعدّ عماد اللسانيات البنيوية؛ إذ يظهر عند وصفه للغة العرب وكلامهم واستنتاجه للدّلالة عن طريق استقصائها من الأوزان والصّيغ و بنى الكلمات في استعمالاتها

(١) سيبويه: الكتاب، ج ٤ ، ص ١٤
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥

المختلفة ممّا لهجت به العرب، لتأتي تحليلاته وكأنّها جامع لتصوّرات المدارس البنيويّة الوصفيّة كالمدرسة التوزيعيّة مع هاريس التي تتجاوز الصوت والكلمة لتعتبر الجملة أصغر الوحدات التحليليّة أو المدرسة التوليديّة التحليليّة مع شومسكي حيث قوام اللّغة مستويان هما الصّوت والمعنى.

– أنَّ منهجه الوصفي منتظم منهجيًا ينتقل من العام إلى الخاص، ويربط بين التجليات المُتباينة للظّاهرة النّحويّة الواحدة. وبالنسبة إلى إرساء المعايير الوافية للوصف، فإنَّنا يمكن أن نجزم بأنّ الكتاب يقدّم أتم وصفٍ لغوي للعربية الفصحى إلى يومنا هذا. وهو ما يؤكّد ضرورة إخضاع طروحات صاحبه إلى المراجعة وإعادة القراءة في ضوء مستجدّات الدّرس اللّساني الحديث.

وتأكيدا لذلك يقول الباحث الأسترالي المعاصر "مايكل كارتر" M. Karter في كتاب سيبويه أنّه: "يُقدِّم نموذجًا من التَّحليل البنيوي لم يعرفه الغرب حتى في القرن العشرين، ويُقَدِّر أن لو وُلِدَ سيبويه في عصرنا هذا لتبوَّأ منزلةً وسطًا بين دي سوسير و بلومفيلد"(١)

وخلاصة القول أنّ الكتاب يعرض مشروعا لسانيّا ضخما من خلال إحاطة الظّواهر النحويّة المختلفة بالدّرس والتّحليل، والدّليل هنا أنّ معالجة مسألة مثل "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" جعلت صاحب الكتاب يشتغل على أكثر من مستوى من مستويات التّحليل اللّساني يخترقها جميعا من الصوتي حتّى التركيبي فالدّلالي الّذي يجسّر ما بين سائر المستويات من فواصل. فإذا بمراجعة ظاهرة كالّتي نبحث تكشف عن مشروع لسانيّ ضخم تفرّقت بشأنه المناويل النظريّة، وتمايزت المدارس اللسانيّة الحديثة ومنظّروها من سوسير إلى روّاد اللسانيات التداوليّة.

(١) نهاد الموسى: نظرية النحو العربي ص٤٠.

٤- إِمْسَاسُ الأَلْفَاظَ أَشْبَاهَ المَعَانِي عِنْدَ ابْن جِنِّي:

يعدّ ابن جنّى (ت٣٩٢ هـ) إمام القائلين بوجود الصلة بين الألفاظ ومعانيها وأكثرهم تحمسا لها، فقد خصّص عدة فصول من كتابه "الخصائص" لهذا المبحث، منها باب في "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"، الذي يقوم على أساس أنّ المعاني المتقاربة تحتاج إلى أصوات متقاربة للتعبير عنها، فالتصاقب في اللّغة هو التّقارب والتّجاور والتلاصق. جاء في لسان العرب: "صاقبناهم مصاقبة وصقابا: قاربناهم"[(١)]، وهو ما يعني أنّ تصاقب الألفاظ هو تقاربها وتجاورها، وأنّه لّما كان تبعا لتصاقب المعاني يعني أنّه بسبب من تقاربها وتماسّها وتقاطع بعضها مع بعض.

ومن ثمّة يكون نظم الألفاظ على قدر انتظام المعاني في النّفس كما ورد في دلائل الإعجاز حيث جاء عن عبد القاهر "أنّ اللّفظ تبع للمعنى في النّظم، وأنّ الكلم تترتّب في النّطق بسبب ترتّب معانيها في النّفس، وأنّها لو خلت من معانيها حتّى تتجرّد أصواتا وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يُجعل لها أمكنة ومنازل، وأن يجب النّطق بهذه قبل النّطق بتلك"[(٢)]. فبين نظم الألفاظ ونظم المعاني حينئذ تشارط بيّن نقدّر أنّه لا يفارق حديث ابن جنّي عن "إِمْسَاسِ الأَلْفَاظِ أَشْبَاهَ المَعَانِي".

ومن الأمثلة على ذلك "قول الله سبحانه وتعالى :﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا ﴾ (مريم: ٨٣)؛ أي: تزعجهم وتُقلقهم، فهذا في معنى تهزهم هزًّا، والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة؛ لأنّها أقوى من الهاء، وهذا أعظم في النفوس من الهزّ؛ لأنّك قد تهزّ ما لا بال له؛ كالجذع وساق الشجرة، ونحو

(١) ابن منظور؛ لسان العرب، ج ٨، مادّة (صقب)، دار صادر؛ ٢٠٠٣.

(٢) الجرجاني (عبد القاهر)؛ دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الخامسة، ص ٥٦.

ذلك[1]، و يؤكد ابن جني هذه الفكرة في المحتسب فيقول: " واعلم أنّ العرب تُقارب بين الألفاظ والمعاني إذا كانت عليها أدلّة و بها محيطة "[2].

وقوله إنّ العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني، يعني أنّ إمساس الألفاظ أشباه المعاني بما هي ظاهرة قوامها تلك المقاربة، صناعة واعية تقرّ التّشارط بين تلك المعاني والألفاظ التي تقاربها، وهو ما يعني أنّ تصوّر ابن جنّي لظاهرة الإمساس في المحتسب يوافقه تصوّر الجرجاني للنّظم في الدّلائل. وكلّ ذلك يدفعنا إلى إقرار نظريّة دلاليّة عربيّة قديمة يؤلّفها شتات من أقوال النّحاة في مسألة اللّفظ والمعنى، على ما يعتور ذلك من مسائل الخلاف.

ويمضي ابن جني في سوق الأمثلة التي تدعّم تصوّره لظاهرة الإمساس ليقرّ أنّ تركيب الحروف (ج ب ر)،(ج ب ل)، (ج ب ن) لها معنى مشترك واحد وهو اجتماع الأجزاء وتراجعها، فالجبْرُ منه جَبْرُ العظم إذا وصل ما تفرق من أجزائه، والجَبَل سميّ بذلك لاجتماع أجزائه، والجُبْن إنما يطلق على الإنسان إذا تراجع بعضه إلى بعض واجتمع "[3]، ولتأكيد تصوّره ذاك ينبّه ضمن باب في " إمساس أشباه الألفاظ أشباه المعاني"، على أنواع أخرى من الدّلالة الصوتيّة وهي حكاية الأصوات الطبيعية والصيغ الصرفيّة وحكاية أصوات الهجاء[4]، فإذا نحن إزاء وجوه لذاك الإمساس مختلفة وألوان منه متمايزة تؤكّد مجتمعة ثراء الدّلالة، فقد أظهر للدّلالة الصوتيّة وحدها وجوها ثلاثة تعزى إلى حكاية الأصوات الطبيعيّة أوّلا، وإلى الصّيغ الصرفيّة ثانيا، ثمّ إلى حكاية أصوات الهجاء ثالثا.

(١) ابن جني : الخصائص: ج٢ ، ص١٤٦

(٢) ابن جني : المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات و الإيضاح عنها ،ج٢ ،تح : علي النجدي ناصف، عبد الفتاح إسماعيل شلبي ، دار سركين للطباعة و النشر، ١٩٨٦ ص ٠٦ .

(٣) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(٤) ينظر صالح سليم عبد القادر الفاخري :الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، مصر، ٢٠٠٧ ص٥٢

وجميعها مراتب لضرب بعينه من الدّلالة هي الدّلالة الصوتيّة بحيث يقارب اللّفظ في كلّ ضرب منها معنى بعينه ، وهكذا.

ولذلك نفترض مبدئيّا أنّ الخوض في مسألة "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" في تصوّر ابن جنّي مثلا ، يمكن أن يتعمّق أكثر فأكثر بالاطّلاع على مستجدّات البحث اللّساني الموصولة بدلالة الألفاظ من قبيل تعدّد المعنى Polysémie أو ما يعرف بالمشترك اللّفظي ، وغيره ؛ لأنّ تعمّق ما ذهب إليه القدماء من علماء العربيّة في تفسير مثل هذه الظّواهر في علاقة جدليّة مع الاطّلاع الحصيف على مخرجات البحث اللّساني الغربي الحديث والمعاصر.

وممّا يدعم به ابن جنّي تصوّره لظاهرة الإمساس كما تبيّن أعلاه "أنك تجد المصادر الرباعية المضعّفة تأتي للتكرير، نحو الزَعْزَعَة والقَلْقَلَة والصَلْصَلَة والقَعْقَعَة"[١] إلى أن يقول: "ووجدت أيضا الفَعَلَى" في المصادر والصفات إنّما يأتي للسرعة نحو البَشَكَى و الجَمَزَى والوَلَقَى "[٢]. فبين معاني الاضطراب والتلجلج وعدم الاستقرار من جهة والتنازع الصوتي بين الزاي والعين أو القاف واللاّم أو الصّاد واللاّم أو القاف والعين في الزَعْزَعَة والقَلْقَلَة والصَلْصَلَة والقَعْقَعَة من جهة ، وبين معنى السّرعة والانسياب الصوتي للمدّ في أواخر البَشَكَى و الجَمَزَى و الوَلَقَى من جهة ثانية ، ما لا يدع شكّا في وعي ابن جنّي بوجود تشاكل مّا بين الصّيغة الصرفيّة الّتي مثّل لها ههنا بصيغ المصادر الرباعيّة وما يوافق تلك الصّيغ من المعاني.

وقد عدّ ابن جني مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث بابا عظيما واسعا ، ونهجا عند عارفيه مأموما ، وذلك أنّهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر بها عنها[٣] ، ويروقنا أن ننبّه ههنا إلى توافق هذا

(١) ابن جني : الخصائص ج٢ ص١٥٣

(٢) المرجع نفسه ص ، ١٥٣

(٣) ينظر المرجع نفسه ، ج٢ ، ص ١٥٩

التصوّر مع التقريب التداولي لعلاقة القول بالفعل الّذي يحقّق وفقه كلّ قول فعلا كلاميّا، بحيث يصبح لكلّ إنجاز قوليّ إنجاز فعليّ.

كما ألفى ابن جنّي أنّ الحرف الواحد يقع على صوت معيّن، ويوحي بالمعنى المناسب؛ سواء أكان هذا الحرف أولًا، أم وسطًا، أم آخرًا، وذلك في حال البساطة؛ ومثال ما وقع فيه الحرف أوّل الكلمة: "العَسَف والأَسَف، والعين أخت الهمزة، كما أنّ الأسف يَعْسِف النفس وينال منها، والهمزة أقوى من العين، كما أنّ أسف النفس أغلظ من التردد بالعسف، فقد ترى تصاقب اللّفظين لتصاقب المعنيين " (١)

ويقول في موضع آخر: " ومن ذلك قولهم: صَعِد وسَعِد، فجعلوا الصاد - لأنّها أقوى - لما فيه أثر مُشَاهَد يُرَى وهو الصعود في الجبل والحائط ونحو ذلك، وجعلوا السين – لضعفها - لِما لا يظهر ولا يشاهَد حِسًّا، إلاّ أنّه مع ذلك فيه صعود الجَد لا صعود الجِسم، فجعلوا الصاد لقوّتها مع ما يشاهَد من الأفعال المعالَجة المتجشّمة، وجعلوا السين لضَعفها فيما تعرفه النفس وإن لم تَرَه العين" (٢).

وإذا كان ابن جني قد بيَّن القيمة التعبيرية للحرف الواحد، وهو صوت بسيط يقع في أوّل الكلمة، ويقع في وسطها، ويقع في آخرها، وهو يؤدي دلالة غير التي يؤديها ما يقاربه في المخرج أو الصفة، فقد بيَّن قيمة هذا الحرف حال ترتيبه مع غيره أيضًا، فها هو ذا يؤكد أنّ في ترتيب حروف الكلمة أسراراً عجيبة، والحكمة فيها أعلى وأصنع ممّا ذكر، وذلك أنّ العرب قد يضيفون إلى اختيار الحروف، وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبّر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أوّل الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه؛ سوقًا للحروف على سمت المعنى المقصود، والغرض المطلوب(٣).

---

(١) ينظر المرجع نفسه ج٢ص ١٤٦
(٢) ينظر المرجع ج٢ص ١٤٧
(٣) ينظر المرجع نفسه ،ج ١ ص ١٦٢

ولم يكتف ابن جني بما سبق من أفكار حول اللّفظ والوزن ؛ وإنّما تطرق إلى الصوت الواحد، فحاول الربط بين الحرف في اللفظ وصوت الحدث، فقارن بين الفعلين (خَضِمَ و قَضِمَ)، وخرج بنتيجة مفادها أنّ الخضم يستعمل لأكل الرطب كالبطيخ، في حين يستعمل القضم لأكل الصلب اليابس نحو قَضَمَتْ الدَّابَة الشّعِير[1]

وفرّق في موضع آخر بين (النَضْح و النَضْخ) على اعتبار أنّ الخاء أوفى صوتاً من الحاء وأغلظ فكان لها دلالة القوّة في انسياب الماء، على حين حملت الحاء دلالة الضعف.[2]

ويبلغ ابن جني ذروة إعجابه بهذه الفكرة حين أعمل خياله لاستنباط الصلة بين جرس الصوت وترتيب الحدث بناء على ترتيب أصوات الكلمة الواحدة، فقال في الفعل بَحَثَ: فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكفّ على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث والبث في التراب" [3]

وهكذا فإنّ أحداً لا يستطيع أن ينكر الملكة اللغوية التي تمتع بها ابن جني والتي لم تكتف بربط الكلمات والحروف بدلالات معينة ؛ وإنّما استطاع بحسه المرهف وذكائه الوقّاد أن يكتشف لترتيب الحروف في الكلمة دلالة لم يسبقه إليها أحد. وهو ما يثبّت القول بسبق الرّجل في استيعاب ظواهر اللّغة وفهم قوانينها.

ومن أدلّتنا على ذلك في ما أسلفنا ذكره حديثه عن إمساس الألفاظ أشباه المعاني وليس عن إمساسها المعاني ذاتها حين اعتبر أنّ " الباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكفّ على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب

(١) ينظر المرجع نفسه ،ج ٢ ص ١٥٧
(٢) ينظر إبراهيم مصطفى: البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح ص ٥٩
(٣) ينظر الخصائص : ج٢ ص ١٦٣

ونحوهما إذا غارت في الأرض..."[1] ؛ فحديثه عن تشابه بين أصوات بعينها ومعان اعتملت في النّفس قدر معلوم عندنا من الدقّة العلميّة التي تحلّى بها بحيث لا يصحّ الحديث عن تطابق بين صوت منطوق ومعنى بعينه وإنّما تخيّر الصوت من صميم التشبّه بالمعنى الّذي يعبّر عنه.

ونستشف كذلك ممّا سبق :

- وعي اللغوي العربي بأهمية الصوت في النسق اللساني للغة ، وبالرغم من قلة الإمكانات التكنولوجية ، أو لنقل انعدامها في ذلك الزمن ، فقد استطاع اللغوي العربي النفاذ إلى خصائص الصوت ، فوصفه من خلال كيفية نطقه ، والمراحل التي يمرّ بها ، منذ حالته الهوائية في حركة الزفير، حتى يصبح حدثا مسموعا ، ثم الولوج إلى أقصى من ذلك وهو ربط هذه الملفوظات بالدلالات التي تؤديها.

- أنّ لعلم الدّلالة في التراث العربي وعند ابن جني شأناً كبيراً ، بل يمكن القول إنّ الفكر اللّغوي العربي في بعده التطبيقي كان قائما على وصف المعنى وتحليل أنماطه المختلفة ، فقد كان علم الدلالة بامتياز ؛ عالج ظواهر لا يمكن بأيّ حال من الأحوال فصلها عن مباحث الدّلالة ، منها ظاهرة إمساس الألفاظ أشباه المعاني - من أولى فروع البحث اللساني العربي ظهورا عندما نزل القرآن يتحدى العرب ببيانه وإعجازه ، حاملا بين طياته ثورة أدبية واجتماعية وأخلاقية ومعرفية ولغوية فتحداهم في ما يميّزهم باعتبارهم أهل لغة وبيان ، وهنا يكمن الاختلاف بين المنهج اللساني الذي يدرس اللغة في ذاتها ولذاتها وبين دراسة العرب القدماء التي كان القرآن في الغالب قطب رحاها ، لذلك صنع المقصد نظريّة لغويّة مختلفة لا بدّ أن تخضع للبحث في سبيل سبر أغوارها في ضوء كلّ مستجدّ من علوم اللّسان.

(١) المرجع نفسه ص ١٦٣

ويكفي أن ننبّه تساوقا مع ذلك إلى أنّ هذه الدراسة تأسّست على منهج وصفي استقرائي يتتبع اللّغة في ألفاظها ومواضعاتها قصد تحديد المعاني، ثمّ إنّ ابن جني قد ركّز على الاستعمال اللّغوي الشائع في تحديده للظاهرة الدلالية وعلاقة اللفظ بالمعنى، وهو مذهب الباحثين في اللسانيات التداولية الحديثة التي تُعنى بـ"دراسة اللغة في الاستعمال" أساسا وقبل كلّ شيء.

وعليه فإنَّ كثيرا من أفكار الخليل وسيبويه وابن جني وغيرهم من العلماء العرب طوّرها علماء الغرب، سواءً عن طرق الترجمة أو الاطلاع المباشر أو غير ذلك. ونقدّر أنّ بعض الأمثلة الّتي عرضناها سابقا تغني عن كلّ إضافة.

٥- تحصيل الحاصل من دراسة ظاهرة الإمساس على مذاهب الخليل وسيبويه وابن جنّي:

ننبّه إلى أنّ دراسة ظاهرة إمساس الألفاظ أشباه المعاني على مذاهب اللغويين والنّحاة العرب القدماء الّذين مثّلنا لهم بالثّالوث المذكور أعلاه، لا تعدو كونها بحثا في وجه من وجوه الإدلال يمسّ الكلمة العربيّة بوجه مخصوص، وقد أسعفتنا بجملةٍ من الاستنتاجات منها:

- أنّ إِمْسَاسَ الأَلْفَاظِ أَشْبَاهَ المَعَانِي ظاهرة بديعة في العربية رغم الإقرار في إطار الدّراسات المقارنة بأنّها متأصّلة في لغات أخرى كذلك على ما بينها من تفاوت في الأهميّة، ومن ثمّة في التأثير الدّلالي للأصوات، وقد تكون العربية من أكثر اللّغات احتواء لجميع مظاهر الدّلالة الصوتية، ولا سيما دلالة الأصوات الهجائية والأوزان الصرفية الّتي تناولها لفيف من العلماء العرب والمحدثين بالدّراسة والتّحليل، الأمر الذي أكّد أنّ هناك دلالة صوتية تتسرّب من الحرف تنجم عن صفات هذه الحروف كالرّخاوة والشدّة، والهمس والجهر... وهو ما يشفّ عن قوّة الحدس الّذي انبنى عليه النّحو العربي، وأسعف النّحاة بالتنبّه إلى ما وظّفه العربي من هذه القيم التعبيرية في محاكاة أصوات الأحداث والمعاني التي تعبّر عنها، وكيف انتقى الحرف الأقوى فيزيولوجيا ليدلّ على الحدث الأقوى

والصوت الأضعف فيزيولوجيا ، من أجل التعبير عن الحدث الأضعف وهو ممّا يثبت العلاقة الطبيعية بين الدّال والمدلول بما هي علاقة قوامها اقتران منطقي يطرد فكرة الاعتباط الّتي ادّعاها كثير ممّن قرأ دي سوسير متسرّعا فخلط بين علاقة الدّال بمتصوّره الذهني أو بالمفهوم وعلاقته بالأشياء والمسميات ، ونقدّر أنّ المثلث الدّلالي في تصوّر أوقدن وريتشاردز[1] **Ogden & Richardis** صاحبيْ كتاب "معنى المعنى" meaning of meaning (١٩٢٣) من جهة وتصوّر صاحب كتاب "دور الكلمة في اللّغة" ستيفان أولمان[2] (Ullman.S) من جهة ثانية خطوة نحو تصحيح ذلك.

ـ أنّ العرب قد أدركوا عدّة قضايا لغويّة تنبّه عليها الدّراسات اللّسانية الحديثة وكأنّها فتح في بحث الظّاهرة اللّغويّة منها أنّهم يوافقون المنهج الوصفي كما هو عند البنيويين ، إضافة إلى حرصهم على دراسة اللّغة في الاستعمال واستقصاء مقامات الإنجاز الكلامي كما هو منتهج في اللسانيات التداولية. فإذا استحضرنا التباعد التّاريخي والتّمايز الابستمولوجي بين هذه الحقول المعرفيّة قديمها وحديثها ، عربيّها وغربيّها بانت لنا الحاجة إلى إعادة قراءة تراثنا اللّغوي في ضوء ما استحدث من مناويل نظريّة في ضوء المناويل النظريّة اللسانيّة الحديثة والمعاصرة ، ولكن بوعي مطلوب ومتأكّد.

ـ أنّ العلماء العرب الذين عارضوا هذه العلاقة ، سواء من القدماء أو المحدثين ، قلّة ؛ وأنّ حججهم لم تكن مقنعة لجلّ دارسي العربية ، إذْ لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إلغاء ما يومئ إليه التشكيل اللّفظي للكلمة من معنى في عدد معتبر من الكلمات العربيّة ، وإن بدت قليلة من حيث الكم مقارنة مع سائر الكَلِم.

---

(١) أوغدن وريتشاردز ؛ معنى المعنى ، قدّم له وترجمه د. كيان أحمد حازم يحيى ، دار الكتاب الجديد. د.ت. ص ٧٠ حيث المثلث الدّلالي وتفسير العلاقات الدّلاليّة بين رؤوسه الثّلاثة : رمز ، فكرة أو إحالة ، مرجع ، وحيث تنحصر علاقة الاعتباط بين الرّمز والمرجع فيما تحكم الرمز والفكرة من جهة والفكرة والمرجع من جهة ثانية علاقات سببيّة عليّة.

(٢) ستيفن أولمان. :دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د .كمال بشر ، ص ٦٤.

- أنّ النّظر في ظاهرة مثل إمساس الألفاظ أشباه المعاني، بقدر ما كشف لنا عن دقائق موصولة بهذه الظّاهرة في حدّ ذاتها، يفتح آفاق البحث على الظّواهر اللّغويّة الموصولة بثنائيّة اللّفظ والمعنى ليشكّل عندنا سبيلا إلى كشوفات أخرى في كون الدّلالات ومدى تأصّلها في البنية اللغويّة. فتعميق مثل هذا النّظر قد يفضي بنا يوما إلى الحديث عن حساب دلاليّ ممكن يسعف بمحاصرة الدّلالات المتفلّتة عن الإحصاء والعدّ.

خاتمة:

نتهي بهذه الدّراسة إلى أنّ علاقة اللفظ بمعناه عند اللّغويين العرب القدماء وعلى رأسهم الخليل وسيبويه وابن جني تحتمل أكثر من وجه، فقد تكون نوعا من التطابق التام بين اللفظ والمعنى، بحيث لا يحتمل اللفظ الواحد إلا معنى واحدا، وقد يحتمل اللفظ الواحد أنواعا من المعاني، والمعنى الواحد ألفاظا عديدة. فهي عندهم علاقة عضوية حتمية ملتحمة، فاللفظ والمعنى حقيقتان متّحدتان، وهو ما يعني أنّ في العناية بأحدهما عناية بالآخر، وأنّ الاهتمام يجب أن يقسم بالتساوي بينهما، إذ ليست منزلة المعنى دون منزلة اللّفظ، والعكس صحيح.

فالإقرار بوعي اللّغويين العرب القدماء بمشكلة اللفظ والمعنى ووجوه التناول التي أفرزتها محاولات استقصائهم الموضوع، يتجاوز مجرد الانتصار لهذا الشقّ أو ذاك، إلى محاولة حصر منطقة التماسّ بين العنصرين؛ ذلك أنّ الوعي ظل في جوهره مشدوداً إلى أشكال التآلف التي يمكن أن تمسّهما.

وبناء على ما جاء في دراستنا و لغرض توسيع البحث فيها نقترح و ندعو الباحثين إلى السّعي في استنباط رؤى لسانية عرفانية (Gogneitif) إدراكية من فكر ابن جني و سيبويه في إطار معالجتهم لقضايا علاقة اللفظ بالمعنى - في ربطهم إياها بإدراك اللساني العربي القديم وطبيعة فكره – هو لا شك يتضمن إشارات وفيرة لا يسعها مثل هذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع:

- الإنشاء في العربيّة بين التركيب والدّلالة : ميلاد (خالد)، ؛ تونس، ٢٠٠١.
- البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح دراسة تاريخية وصفية تحليلية : إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، الجامعة الإسلامية غزة ،٢٠٠٣ - ٢٠٠٤ .
- الخصائص : ابن جني (عثمان): دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٠، ج ٢.
- دلائل الإعجاز : الجرجاني (عبد القاهر) ؛ ، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الخامسة.
- الدلالة الصوتية في اللغة العربية : صالح سليم عبد القادر الفاخري : ، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر ، ٢٠٠٧ .
- دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان، ترجمة د. كمال بشر ،دار غريب، مصر ،د.ت.
- الصوت بين المعيارية والموضوعية عند الخليل الفراهيدي : جعفر يايوش، مجلة إنسانيات، ٢٠٠٣ .
- العين : الخليل ابن أحمد الفراهيدي، ج ١ ، ترتيب عبد الحميد هنداوي ؛ ط١ ، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٤٢٤ه/٢٠٠٢.
- الكتاب : سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر)، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢، ج ٤ .
- لسان العرب : ابن منظور، ج ٨، مادّة (صقب)، دار صادر ؛ ٢٠٠٣.
- اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي : عبد الرحمن طه ، ط١ ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧.
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات و الإيضاح عنها : ابن جني ، ج٢ ،تح : علي النجدي ناصف، عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار سركين للطباعة و النشر، ١٩٨٦.
- معنى المعنى : أوغدن وريتشاردز ؛ قدّم له وترجمه د. كيان أحمد حازم يحيى، دار الكتاب الجديد. د.ت.

- نظريّة الاستعمال اللّغوي عند ابن تيميّة وفتجنشتاين : علي محمد محمد يونس، دراسة لسانيّة، مجلّة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد السّابع عشر، رجب ١٤٣٧ -هـ/ مايو، ٢٠١٢ .
- نظرية النحو العربي : نهاد الموسى : المؤسسة العربية للدراسات والنشر - كلية الآداب، الجامعة الأردنيّة، ١٩٨٠ .

التراث العربي
العدد (١٥٦)/ شتاء/٢٠٢٠

الاضطراب في شعر أبي فراس الحمداني

أ.د. حسين جمعة*

لم يكن الحديث عن الاضطراب في شعر شاعر ما جديداً، فما من شاعر قديم خلا شعره من هذه الآفة.

ولا جدال في أن الكلام على الاضطراب من صميم الحديث عن ديوانه وإن استشعرنا من قبل قيمة دراسته في حديثنا عن شعر أبي فراس. وقد اعتمدنا رواية ابن خالويه لدراستنا وفق طبعة (صادر) و(الشريف الرضي) ووفق طبعته المحققة تحقيقاً علمياً للنسخة التونسية والتي ظهرت في مؤسسة كويتية بتحقيق الدكتور محمد بن شريفة، وهي تكاد تطابق الطبعتين المشار إليهما، فضلاً عن أننا لم نهمل طبعة الدكتور (سامي الدهان) التي عنيت بجمع كثير من أشعاره؛ وفيها غير قليل مما لم تروه طبعات الديوان المعتمدة لدينا، ومثلها النسخة المغربية التي طبعت في الكويت أيضاً.. وما تزال المخطوطة التونسية أقدم نسخة مروية عن

❖ أستاذ محاضر في جامعة دمشق – عضو اتحاد الكتاب العرب.

رواية ابن خالويه ويعود نسخها إلى عام (٥٤٨هـ)، وعنها صدرت الطبعات غالباً.

وكان ابن خالويه قد قال في مقدمة روايته لشعر أبي فراس (وما زال... يلقي إليَّ بشعره دون الناس؛ ويحظر عليَّ نشره حتى سبقتني وإياه الركبان؛ فجمعت منه ما ألقاه إليّ وشرحته..."[١] والدليل على هذه المقولة وبيان صِدْق ابن خالويه ما ورد في (التعليقة/ لابن جماعة)[٢] التي أوردت أربعة أبيات مسندة عن رجال مشهود لهم بالثقة والعدل تقول: "أخبرنا الشيخ الصالح الزاهد /علم الدين أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن بن عبد الكريم بن علي بن جعفر بن داود القرشي المصري/ بقراءة عليه سنة خمس عشرة وسبعمئة، قال: أنبأنا /عبد الوهاب بن رواح/ سنة سبع وأربعين وستمئة، قال: أنبأنا /الحافظ أبو طاهر السلفي/ سنة اثنتين وسبعين وخمسمئة؛ قال: أنبأنا /القاضي الإمام: أبو الفتح إسماعيل بن عبد الجبار بن محمد المالكي/ من أصل سماعه بقزوين، قال: أنبأنا: أبو يَعْلى الخليل بن عبد الله بن أحمد الخليلي الحافظ: قال: أنشدنا: /عبد الله بن روزنة الكِسْروي: قال: أنشدنا/ أبو فراس الحارث بن حمدان التغلبي/ لنفسه: ولو مضى الكل... إلخ"[٣] وهذه العبارة ضمن بيتين وردا في مخطوطة (أخ)؛ وهما:[٤]

يا مَن وَهَبْتُ له رُوحي تملكها ... ورُمْتُ إخلاصَها منه فلَمْ أُطِقِ

ولو مضى الكُلُّ منها لم يكُنْ عجباً ... وإنّما عجبي للبعض كيف بقي؟!

والشاهد في هذا المقام أن أبا فراس أنشد جماعة فيها راوي البيتين (عبد الله بن روزنة الكسروي) ثم نقل هو وغيره ما سمعوه؛ وهذا مصداق كلمة ابن

(١) شرح ديوان أبي فراس ١٧.

(٢) مخطوطة في باريس برقم ٣٣٤٦ ـ ورقة أولى.

(٣) ديوان أبي فراس (الدهان) ٢/٢٦٦ ـ ٢٦٧ ـ الحاشية ـ ١ ـ من التعليق على القطعة رقم (٢١٤) لديه.

(٤) أخ: مخطوطة دمشق ٩٤/ ديوان أبو فراس (الدهان) ٢/ ٢٦٦ وليست في بقية النسخ.

خالويه. أما من جهة الاضطراب فقد صار البيتان أربعةً، لبعد الزمن بين الراوي ومن سمعها بقزوين وقد رويت الأبيات من غير طريق ابن خالويه.

ومن هنا كان واجباً علينا أن نتتبع الروايات الأخرى التي عنيت بشعر أبي فراس من طرق أخرى؛ كطريق الثعالبي الذي اختار من ديوان كان بين يديه أشعاراً لأبي فراس وفق موضوعات تلبي منهجه الذي وضعه لنفسه في كتابه الشهير (يتيمة الدهر)، ولكن ذلك الديوان ما زال مفقوداً.

لذا نبدأ به قبل غيره؛ وبالشعر لأبي فراس؛ فمنهج الاختيار لديه جعله يفصل القصيدة الواحدة ليستشهد بها في موضوعات عدة كالقصيدة الحائية التي كتبها إلى أبي أحمد عبد الله بن ورقاء الشيباني؛ ومطلعها:[1]

أَيَلحَاني عَلَى العَبَرَاتِ، لاحِي وَقَد يَئس العَوَاذِلُ مِنْ صَلاحي

وذكر معه ثلاثة أبيات ثم قال: ومنها؛ وذكر أربعة أبيات أخرى، ثم روى في الصفحة (٤٤) ستة أبيات؛ وعاد فروى بيتين في ص (٥٦)، ولكن النسخة التونسية رَوت قصيدتين تكرر فيهما ستة أبيات،[2] ومقطعة،[3] من وزن القصيدتين ورويهما، وقد توافقت روايتها مع رواية (صادر) ومنشورات (الشريف الرضي)[4] مع اختلاف طفيف في الألفاظ. وإذا كانت الروايات الثلاث لم تفِ بما رواه الثعالبي فإن (النسخة المغربية) حاولت سد الثلمة ولكنها جمعت بين القصيدتين في قصيدة واحدة بلغت (٤٢) بيتاً أخذت من قصيدة (أيلحاني على العبرات لاح) ـ (٢٢ بيتاً من أصل ٢٣ بيتاً) ومن قصيدة (قلوب فيك دامية الجراح) (٢٠ عشرين بيتاً من أصل ٣٩ بيتاً) وحذفت الباقي، ومن ثم أخلت هي الأخرى برواية الثعالبي في (يتيمة الدهر) فلا هي حافظت على أصل روايته، ولا

(١) يتيمة الدهر ١/ ٤٢ وهي في ديوان أبي فراس ٦٧ وشرح ديوان أبي فراس ٣٠٨.
(٢) شرح ديوان أبي فراس ٩٠ و٣٠٨.
(٣) انظر السابق ٣٣٥.
(٤) انظر ديوان أبي فراس ٦٤ ـ ٦٧ و٦٧ ـ ٦٧ و٧١ والطبعتان متطابقتان بالرواية والصفحات.

هي شملت رواية (ابن خالويه)[1] ؛ ما جعل الاضطراب مجحفاً بحق الروايتين ؛ للتخليط فيما بينهما ؛ ثم وقع الوهم في (التذكرة الفخرية) حين روى بيتين من (أيلحاني) وأضاف إليهما ثلاثة أبيات من مقطعة أخرى[2].

ونحن في ذلك كله إنما نثبت أن الاضطراب وقع في الشعر الموثق لأبي فراس ؛ فكيف به وقد وصل إلى الشعر المتنازع عليه ؛ أو المنسوب إليه زوراً وبهتاناً ؟! وهذا لا ينسينا أن بعض الرواة قد أهملوا أشعاراً موثقة لأبي فراس ولم يُدرجوها في قصائده المشهورة كقوله :[3]

رأى الثَّغْـر مثغـوراً فسَـدَّ بسَـيْفِهِ فَـمَ الـدَّهْرِ عنـه، وهـو سَـغْبانُ فـاغِرُ

فهذا البيت من رواية (الثعالبي) في (يتيمة الدهر) وفي الكلام على قلعة الحدث التي سقطت بيد سيف الدولة سنة (٣٣٩هـ)، ولكن الطبعات التي اعتمدت رواية ابن خالويه أهملته، وروته (النسخة المغربية) ضمن (٦٦) بيتاً لا مثيل لعبارتها عند ابن خالويه.

وإذا لم يمتنع لدينا عقلاً ومنطقاً أن يكتب أبو فراس قصيدتين إلى صديقه (أبي أحمد عبد الله بن ورقاء الشيباني على روي الحاء ووزن الوافر) فإن الرواة أصيبوا بالدُّوار وخلطوا بينهما. وكذلك نرى أن هناك مقطعة نسلت من مقطعة أخرى، فصارتا مقطعتين بفعل الرواة ؛ لأن المناسبة هي هي ؛ والبحر والروي نفسهما ؛ وقد وردتا في النسخة التونسية منفصلتين ؛ بيد أن هناك من أوردهما قطعة واحدة وعزاها إلى راويها (ابن خالويه)[4].

---

(١) انظر ديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ٦٤ ـ ٦٩ ويتيمة الدهر ١ / ٤٢ و٤٥ ورأينا ذلك قد وقع في هذه النسخة في الدالية (٧٥ ـ ٨٥) واللامية (١٧٥ ـ ١٧٩).

(٢) انظر التذكرة الفخرية ٤٨٣.

(٣) يتيمة الدهر ١/ ٣١ وديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ١٢١.

(٤) انظر ديوان أبي فراس (الدهان) ٢/ ٣٦٤ ومثله في طبعة (صادر والشريف الرضي ٢٦٨) ومخطوطة مكتبة الأسد (أخ) ٥٣ ـ ٥٤ ونسخة الأحمدية (ح) ١٣٤ وديوان الأمير أبي فراس ٢٨٤ ، ولكنها لم تذكر شيئاً عن اختلاف رواية البيت الأول.

وربما تكونان قطعة واحدة لوحدة الوزن والقافية وتكامل الموضوع الذي يتحدث عن المناسبة التي قيلتا فيها، وكل قطعة منهما تتألف من ثلاثة أبيات ؛ ولا يختلف إلا البيت الأول ؛ أولاهما :(١)

عُلُوجَ بَني كَعْبٍ! بِأيِّ مَشِيئَةٍ   تَرُومُونَ يا رُغْمَ الأنوفِ مَقامي؟!

نَفَيْتُكُمُ عن جانِبِ الشّامِ عَنْوَةً   بِتَدْبِيرِ كَهْلٍ في طِعَانِ غُلامِ

وَفِتيَانِ صِدْقٍ من غَطارِيفِ وَائِلٍ   خِفافِ اللحى شُمِّ الأنوفِ كِرَامِ

وكان أبو فراس قد نهض بأمر من سيف الدولة بقتال بني كعب وبني عقيل الذين أغاروا على بني نُمير وضيّقوا عليهم، وهم في حماية بني حمدان. ولذلك خفي الأمر على بعض الرواة فصنعوا قطعة أخرى من ثلاثة أبيات تكرر فيها البيت الثاني والثالث وجاء الأول كما يأتي :(٢)

ألا هل لقوم نافروني جهالةً؟   تَرومونَ يا حُمْرَ الأنوف مرامي؟!

وكذلك قد خفي على بعض الرواة والمحققين أمرٌ آخر ؛ ولكنه بخلاف الأمر السابق ؛ فقد قال أبو فراس مقطعة من أبياتٍ خمسة افتخر فيها بانتصاراته المتتالية على (الدمستق، وهو نقفور بن بَرْدس بن فُقاس) الذي كان أميراً لبلدة اللُّقان قبل أن يكون ملكاً، وأولها :(٣)

تأمّلني الدُّمُسْتق إذ رآني   وأبْصَرَ صبغةَ اللّيثِ الهمامِ

وآخرها :

ولا أرضى الفتى ما لم يُكَمِّلْ   برأيِ الكَهْلِ إقدامَ الغُلامِ

(١) شرح ديوان أبي فراس (النسخة التونسية) ٢٢٠.

(٢) السابق ٣٤٣ وأهملت النسخة المغربية رواية القطعتين معاً.

(٣) شرح ديوان أبي فراس (النسخة التونسية) ١٠٣، وانظر معجم البلدان (اللُّقان) و(ك م ١١٨) والقصيدة الرائية (الأبيات ١٥٢ ـ ١٥٥).

ولمّا وقعت المناظرة الشهيرة بين أبي فراس بعد أسره وبين الدُّمستق استدعى هذه الأبيات وزاد عليها بوصفها دليلاً قوياً لا يستطيع الملك الرومي دحضه ؛ لأن ذلك قد حدث حقاً. ولذلك من حق الأبيات الخمسة أن تروى منفصلة لبيان مناسبتها الأصلية ؛ وأن تروى مرة ثانية ضمن القصيدة (المناظرة)(١). وحسناً فعل ابن خالويه حين رواهما كذلك وحافظت النسخة التونسية على أمانتها، بيد أن هناك من لم يدرك الأمر فحذف المقطعة متوهماً بأنها تكرار في الرواية(٢).

ولعل ما يماثل هذا قد حصل في قصيدته الشهيرة التي أرسلها إلى أمه(٣)، حين ضمّت أبياته الثلاثة التي قالها يوم أثخنته الجراح في حربه بحمص، وأولها :(٤)

إذا لم لم يُعِنْكَ الله فيما ترومُهُ فليْسَ لمخلوقٍ إليهِ سَبيلُ

إذاً جمع بعض الرواة قصائد الشاعر، ولفقوا بين عدّة منها فقدموا وأخّروا ؛ وأضافوا رواية أخرى غير رواية (ابن خالويه) كما نراه في النسخة المغربية التي بلغت فيها (الدالية) سبعة وأربعين بيتاً، بزيادة (١١) بيتاً على رواية ابن خالويه كما في الملحق، ومطلعها(٥) :

لمن جاهَد الحُسّادَ أجْرُ المجاهد وأعْضَلُ ما حاولتَ إرضاءُ حاسدِ

---

(١) انظر القصيدة في المصدر السابق ١٦٧ ـ ١٧٠.

(٢) انظر ديوان أبي فراس (الدهان) ٢/ ٣٧١ ـ ٣٧٥ و(طبعة صادر والشريف الرضي ٢٧٥) و(النسخة المغربيّة ٢٢٨) وديوان الأمير أبي فراس ٢٧٦.

(٣) انظر ديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ١٧٩ ـ ١٨٣ وأبو فراس الحمداني (السامرائي) ١٢٤ ـ ١٢٥.

(٤) انظر شرح ديوان أبي فراس ٣٤٧ وديوان أبي فراس (الدهان) ٢/ ٣٢٠ و(صادر والشريف الرضي ٢٣٤) ويتيمة الدهر ١/ ٦٠.

(٥) انظر ديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ٧٩ ـ ٨٥ وقارنها بطبعة صادر ٨٧ ـ ٨٩ وفيه (...وأعجز ما حاولت...).

أو اللامية ومطلعها فيها :[1]

ضـلالاً مـا رأيْـتُ مـن الضـلالِ معاتبـةَ الكـريم علـى النَّـوَالِ

وقد بلغت (٤٠) بيتاً بينما هي (٣١) بيتاً في طبعة (صادر) المأخوذة عن رواية (ابن خالويه). وما يؤسف له أن بعض المحققين الذين جمعوا الشعر لم يعنهم التحقيق في البلبلة التي أحدثها عدد من الرواة ؛ فزادوا الطين بلّة[2] في تغيير رواية عدد من الألفاظ ؛ وزيادة أو نقص عدد من الأبيات.

وكذلك فعلوا حين جمعوا عدة مقطعات في مقطعة واحدة ؛ أو قصائد في قصيدة واحدة ؛ أو مقطعات بقصائد ، وحذفوا المقطعات ، على الرغم من أن المناسبة مختلفة. ولا بأس علينا من أن نشير إلى مقطعة من سبعة أبيات لُفّقت من مقطعتين ، ولم يتبين المحققون ذلك[3] ؛ فمطلع الأولى :[4]

إنـي مُنِعْـتُ مِـنَ المَسِـيرِ إلَـيْكُمُ ، ولَـوِ اسْـتَطَعْتُ لكُنْـتُ أوَّلَ وارِدِ

وهي أربعة أبيات كتبها إلى سيف الدولة يوم كان في ديار بكر ، واستخلفه على حلب ؛ فشعر بالغُبن لأنه لم يشارك في المعارك ، على حين أنّ الثانية مكوّنة من ثلاثة أبيات دارت على عتاب لسيف الدولة لأن موقفه لم ينصفه ممن آذوه من بني عمه ، وهي :[5]

قَـدْ كُنْـتَ عُـدَّتِيَ الـتي أَسْـطُو بِهَـا ويَـدي إذا اشـتَدَّ الزّمـانُ وَسَـاعِدي

(١) انظر ديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ١٧٥ ـ ١٧٩ وروي المطلع منصوباً فيها وقارنها بطبعة صادر ٢٠٨ ـ ٢١٠.

(٢) لذلك نهضنا بإعادة تحقيق ديوان شعر أبي فراس ، وجعلنا رواية ابن خالويه منفردة ؛ وألحقناها بما لم يرد في النسخة التونسية ، وطبعتي صادر والشريف الرضي ، وإن قيل : إن قسماً منه جاء عن طريق رواية ابن خالويه ؛ كما في (أخ).

(٣) ديوان أبي فراس ـ صادر ـ ٧٨ وهي كذلك في طبعة (الشريف الرضي ٧٨) قطعة واحدة.

(٤) شرح ديوان أبي فراس ٣٣٠.

(٥) شرح ديوان أبي فراس ٢٥٥ ويتيمة الدهر ١/ ٣٧ فعندهما مقطعتان.

فَرُمِيتَ مِنْكَ بِغَيرِ مَا أَمَّلْتُه ... والَمرْءُ يَشْرق بِالزّلالِ البَارِدِ
فَصَبَرْتُ كَالوَلَدِ التّقِيّ لِبِرّهِ ... أَغْضَى عَلى أَلمٍ لِضَرْبِ الوَالِدِ

وحين خفي ذلك على أكثر الرواة ومحققي عدد من الطبعات ؛ فقد استسهل بعض الرواة الجمع بينهما مثل النسخة المغربية ، التي جمعت المُقَطّعتين في مقطعة واحدة من (١٠) أبيات[١] ، بينما فصلت بيْن روايات غيرها[٢] .

ويظل الإشكال اللافت في اللامية التي أرسلها إلى أمّه[٣] ؛ فأكثر الروايات ألغى المقطعة التي وردت في مناسبة مختلفة وضمّها إلى القصيدة ؛ وكأن المقطعة من باب التكرار. وبعض المحققين عاب تكرار المقطعة عند محقق آخر ؛ لكونها وردت ضمن القصيدة ؛ وذكر عبارة غير جديرة بحق جامع الديوان (الدهان)[٤]. ولا يحتاج الأمر ـ مني ـ إلى تعليق ، فالمناسبة مختلفة ، إذ تحدث أبو فراس في المقطعة عن هزيمته "قبل موته بعد إخفاقه في محاولة التملك على حمْص"[٥] ، وذكرَ تَصبّره على جراحه ؛ ولكنه بهزيمته هزم هذا المحقق الذي دمج القطعة بالقصيدة وتخيّل ما كان بالغنى عنه ؛ حتى لو لم يتبين الدكتور الدهان الحقيقية ، لأنه أخذ ـ كما أعتقد ـ عن بعض المخطوطات ، وفيها القصيدة كاملة ، وأبقى على القطعة منفردة. ومن يتتبع أشعار بعض النسخ ، والطبعات يجد أنها لفقت غيرما بيتٍ منها في بناء مقطعة أو قصيدة ؛ ونسبت شعراً ليس له كقول المتنبي :[٦]
المتنبي :[٦]

(١) ديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ٧١ ـ ٧٢ وزادت بيتين على المقطعتين هما قطعة ثالثة.
(٢) انظر (ديوان أبي فراس ٧١ و٧٢) وشرح ديوان أبي فراس ٢٧١ و٣٣٥.
(٣) انظر ديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ١٧٩ ـ ١٨٣.
(٤) ديوان الأمير أبي فراس الحمداني ٢٢٠ حاشية (٤).
(٥) ديوان أبي فراس ٢٣٤.
(٦) انظر (ديوان أبي فراس ـ النسخة المغربية ـ ٣٥) وديوان أبي الطيب المتنبي ١/ ٢٠٠.

إذا نلت منك الود فالمال هين ... وكل الذي فوق التراب ترابُ

فالبيت للمتنبي ؛ وهو أبعد ما يكون عن التمثل ، إنه الاضطراب بعينه ، وهو لا يدخل ـ أيضاً ـ في مبدأ الاقتباس ، لأنه وَرَد في ختام القصيدة ولم يضف إلى المعنى شيئاً ، فالاقتباس يمتزج بالسياق ؛ ويحافظ على شكله ، وقد يخفى أحياناً ، ولاسيما إذا كان نصف بيت أو اعتمد مبدأ التصرف ، أو التضمين ، أو التلويح. وإذا كان هذا غير معيب ، وإن تطلب الإحالة إلى الأصل المستمد منه فإن هذا الأسلوب ـ أيضاً ـ يؤدي إلى الاضطراب في نسبة الشعر إلى صاحبه ، كقوله الذي تمثل فيه بنصف بيت :(١)

"وما المرء إلا حَيْثُ يجعل نفسه" ... وإني لها ، فَوْقَ السماكين ، جاعِلُ

فالشطر الأول ليس له وإنما تمثله من ثقافته ؛ فهو للمنقري ، ولكن لم ينص عليه ناقد أو دارس بينما تنبه عدد من الباحثين على قوله الذي أخذه من بشر بن أبي خازم :(٢)

عشقت بها عواريَّ الليالي ... "أحقُّ الخَيْلِ بالركْضِ المِعَارُ"

ونحن لا نعيب التمثّل أو الاقتباس أو التضمين ؛ وإن أحدث اضطراباً في شعرٍ ما حتى يكتشف القارئ أمره ؛ ولكن نعيب ما قام به الرواة الذين غيَّروا روايةَ الألفاظ أو الأساليب أو لفّقوا بيتاً من بيتين أو أكثر ؛ فتغير وجه الأصل ؛ ثم نقلِ النصُّ الملفق من المتأخرين بعد صانعه الملفّق على أنه للشاعر كالمقطعة المنسُوبة إلى أبي فراس والمنسوجة على منوال مقطعة حقيقية له ؛ إذ قال الراوي

(١) ديوان أبي فراس ٢١٩ والشطر الأول مقتبس من بيت لِمِنْقَر بن فروة المنقري (البيان والتبين) ٢٢٨/٣ والمستطرف ٦٢/٢.

(٢) ديوان أبي فراس ١٣٣ والشطر الثاني مقتبس من شعر (بشر بن أبي خازم: ديوان بشر بن أبي خازم ٧٨ وتمام البيت فيه : وَجَدْنا في كتاب بني تميم : أَحَقّ الخيل...) وقد تمثل ـ أيضاً ـ بصدر بيت لمالك بن الريب (الديوان ٣٩).

الملفق الذي أخذ الرواية عن مخطوطة دمشق :[1]

يـــا خليلـــيَّ بالشـــآم أفيقـــا   هــل تُحسّــانِ لــي رفيقــاً رفيقــا؟!
كثُــر الغـــدْرُ والخيانـــةُ في النّـــا   س ، فمــا إنْ أرى صــديقاً صَــدُوقا
قَــلَّ أهــلُ الوَفــاءِ واتَّبــعَ النــا   سُ مــنَ الغَــدْر والجفــاءِ طريقــا

ثم أضاف الراوي أبياتاً أربعة وردت في شعر أبي فراس ، مع اختلاف طفيف في بعض الحروف والكلمات ، وذلك لزيادة الإيهام بأن الشعر للشاعر.

فنحن لا نفترض أن الأبيات الثلاثة مما حذفه الشاعر بنفسه قبل إلقاء شعره إلى ابن خالويه ؛ لأن الأول تحريف واضح عن بيت الشاعر الأصلي :[2]

هَــلْ تُحِسّــانِ لــي رَفِيقــاً رَفِيقــا   مُخلــصَ الــوُدّ أوْ صَــديقاً صَــديقَا

أما الثاني والثالث فهما بمعنى واحد ، وتكرار ألفاظ متكلفة لغرض واحد ، مع تقاطع لفظين للشاعر مع البيت الأول. واللافت في هذا الأمر أن الدكتور الدهان روى القطعة الملفقة[3] بوصفه جامعاً لكل شعر لأبي فراس لكن محقق (ديوان الأمير أبي فراس) أسقط البيت الأول من الرواية الحقيقية التي تبنتها مخطوطة (أخ : مخطوطة دمشق في مكتبة الأسد) و(ح : مخطوطة الأحمدية ، وي : يتيمة الدهر) وأعجب بالأبيات الثلاثة ، ثم جمع إليها الأبيات الأربعة الموثقة. ولم يكتف بهذا بل صرّح بما فعل ؛ وأشار إلى أن هذه المصادر روت الأبيات الموثقة بما فيها البيت الأول الذي أثبته في الحاشية الأولى وفصلتها عن

(١) ديوان الأمير أبي فراس الحمداني ٢٠١ ، وانظر مخطوطه دمشق (أخ : ٩٥).
(٢) انظر ديوان أبي فراس ٢٠٠ وشرح ديوان أبي فراس ١١٨ وعلى الرغم من الخلاف الطفيف بين رواية الديوان والنسخة المغربية (ديوان أبي فراس ـ المغربية ٢٧٧) فهي لا تبلغ ما بلغته تلك الرواية.
(٣) ديوان أبي فراس (الدهان) ٢/٢٦٨ ـ ٢٦٩.

المنحولة ؛[1] وكأنه أراد أن يثبت عملاً ما ؛ ويحسب أنه يحسن صنعاً.

ولعل من وجوه الاختلاف بين النسخة المغربية وعدد من النسخ الأخرى مطلع قصيدة أبي فراس :[2]

ضَلالٌ ما رأيتُ من الضلالِ مُعاتبةُ الكريمِ على النَّوالِ

وهناك اختلاف بين مخطوطة تونس ؛ وطبعتنا وبين ما رواه الثعالبي بقوله[3] :

بأَطْرَافِ المُثَقَّفَةِ العَوالي تَفَرَّدْنا بأوساطِ المَعالي

وما تحلو مجاني العِزِّ يوماً إذا لم تَجْنِها سُمْرُ العَوالي

بينما وردت في مخطوطة تونس (شرح ديوان أبي فراس الحمداني) وطبعتنا وطبعة (دار صادر) كالآتي :[4]

وَمَا تَجْني سَرَاةُ بَني أبِينَا سِوَى ثَمَراتِ أطْرَافِ العَوَالي

ولم ترو هذه المظان البيت الثاني الذي روته النسخة المغربية مع ثمانية أبيات أخرى رواها الدهان ؛ وأسقط البيت المذكور ؛ وعنه أخذ محقق (ديوان الأمير أبي فراس) فسقط فيما سقط فيه الدهان ، إلا أنه حرّف في الرواية ، إذ جاء في النسخة المغربية بعد البيت الذي رواه الثعالبي أولاً ؛ ما يأتي :[5]

---

(١) انظر ديوان الأمير أبي فراس ٢٠١.

(٢) شرح ديوان أبي فراس ٢٤٥ و(ضلالٌ) بالرفع رواية (النسخة التونسية) ونسختي (صادر والشريف الرضي/٢٠٨/) على حين هي منصوبة في النسخة المغربية للديوان ١٧٥ ـ ١٧٩.

(٣) يتيمة الدهر ١/٤٧.

(٤) شرح ديوان أبي فراس ٢٤٥ وديوان أبي فراس ٢٠٩.

(٥) ديوان أبي فراس (المغربية) ١٧٦ وديوان أبي فراس (الدهان) ٢/٢٨٠ ـ ٢٨٤ ؛ وديوان الأمير أبي فراس ٢٤٣ ـ ٢٤٤.

ونَلقى دونَها شُعْثَ المنايا بِمُرِّ الطَّعْنِ في مُرِّ المَجَالِ
كذا دَأبي ودَأْبُ سَراةِ قَومي على العِلاّت في شرفِ الفَعالِ

ثم أورد أبياتاً وقال :[1]

ومَن عرَفَ الحروبَ ومارسَتْهُ أطابَ النَّفْسَ بالحَرْبِ السِّجَال
وإن النصْرَ في ثَوْبَي ثَناءٍ لبِسْتهما على مَرّ الليالي
وذا الوِرْدُ المكدَّرُ جانباهُ بما أوْرَدْتَ من عَذْبٍ زُلالِ

وأورد أبياتاً أخرى ثم قال :[2]

فإن يكُ إخوتي وَرَدوا شِبَاهاً بأكرم موقفٍ وأجَلّ حالِ
فأنْتَ أريتني خوض المنايا فخُضْتُ بحارها والخوضُ غالِ
فصَبْري من قتالكَ لا قتالي وخَوْضي من فَعالكَ لا فَعالي

فالباحث المدقق لا يمكنه توثيق نسبة هذه الأشعار لأبي فراس وفق هذه العبارة لوجود الاضطراب الذي أحدثه الرواة فيها وفي أمثالها ؛ ما يحتاج منا ، ومن كل الذي يعنى بشعره أن يتمهل في إخراج ديوانه ؛ ليزيل الحيف عن أشعاره المروية في مظان متعددة من غير رواية (ابن خالويه) ويدقق الشعر الموثق ؛ والمتنازع عليه ؛ والمنسوب له وهو لغيره ، أو المنسوب لغيره وهو له ، ولاسيما أن عدداً غير قليل من غزلياته لم ترد في ديوانه المروي عن ابن خالويه بينما رويت من طرق أخرى[3]. ونرى أن قسماً منها موثق ، وقسماً منحول يكتشفه المدقق وإن تشابه في بعض صفاته بخصائص غزلياته ؛ بيد أنه أشد شبهاً بشعر شعراء غيره

(١) ديوان أبي فراس (النسخة المغربية) ١٧٦ ـ ١٧٧.
(٢) السابق ١٧٧ ـ ١٧٨.
(٣) هذا ما نهض به الجهد لإعادة تحقيق ديوان أبي فراس بعنوان (ديوان شعر أبي فراس الحمداني).

عرفوا به في العصر العباسي كسابقه ابن المعتز. ولذا تنازع الرواة على مقطعة غزلية حسنة البناء؛ نُسِبت له ولغيره، إذ قال: [1]

وبِيضٍ بألحاظ العيون كأنما ... هَزَزْنَ سيوفاً واسْتَلَلْنَ خناجرا

تصَدَّين لي يوماً بمُنْعرج اللوى ... فغادَرْنَ قلبي بالتصبر غادرا

سَفَرْنَ بدوراً وانْتَقَبْنَ أهِلّةً ... ومِسْنَ غصوناً والتفَتْنَ جآذرا

فهناك رواة رووا القطعة له بينما نسبها صاحب (المحب والمحبوب)[2] لابن المعتز، وهو الصحيح. وكذلك نُسبَ بيتان لأبي فراس في وصف سحابة وهما لابن المعتز، على الأرجح[3].

وكل من يتحدث عن تشابه الأشعار التي أدت إلى الاضطراب بين الرواة لابد له من أن يتحدث عن تشابه الأسماء والألقاب والكنى؛ بوصفها أدَّت كذلك إلى نوع من الاضطراب. فأبو فراس ينتسب إلى بني حمدان بن حمدون ما جعل الرواة كالراغب الأصبهاني يطلق عليه في بعض شواهده (الحمدوني). وبعد التحقيق في واحد من الشواهد تبين أنه لأبي فراس؛ لأن عدداً من المظان صَرَّحت بنسبته إليه، وهو مقطعة ثابتة في رواية ابن خالويه لأبي فراس، وأولها: [4]

وجُلَّنار مُشْرِقٍ ... على أعالي شَجَرَهْ

ونرى أن وراء ذلك رغبة الأديب أو الراوي في اقتناص الشاهد لموضوعه أو

(١) خاص الخاص ١٤٩ والتوفيق للتلفيق ٤٦ وملحق ديوان أبي فراس (الدهان) ٤٥٢/٢ وديوان الأمير أبي فراس ١١٣.

(٢) المحب والمحبوب ٩٨/١.

(٣) انظر أبو فراس الحمداني (السامرائي) ٢١٢.

(٤) ديوان أبي فراس ١٤١ وشرح ديوان أبي فراس ٣٣٨ ويتيمة الدهر ٥٨/١ وديوان أبي فراس (الدهان) ١٩٤/٢ وأبو فراس الحمداني ١٩٤ ـ ١٩٥ وديوان الأمير أبي فراس ١١٦ ـ ١١٧.

فكرته ؛ ولا يعنيه كثيراً اسم صاحبه ، ما جعل عدداً من الرواة أو الأدباء الذين استشهدوا بشعر غير منسوب لصاحبه يوقعون عدداً من المحققين بمزالق شتى ، فيتوهمون أنه لشاعر ما ؛ فإذا هو لشاعر آخر ، وتكون الفاس وقعت في الراس.

لذا حدث الاضطراب ، والخلط والبلبلة في البيت المشهور لأبي العتاهية :(١)

ترجو النجاةَ ولم تَسْلُكْ مسالكها   إن السفينةَ لا تجري على اليَبَسِ

وربما تقع غَفْلة من بعض الرواة فينسبون شعراً لأبي فراس ؛ وهو ثابت النسبة لغيره ، كما نراه في نسخة الأحمدية حين روت مقطعة مشهورة لسيف الدولة في خبر صريح ورد في (يتيمة الدهر)(٢) ، ولكن راوي النسخة المذكورة نسبها لأبي فراس وتابعه بعض المحققين من دون أي إشارة أو تعليق :(٣)

أقبّلُه على جَزَعِ   كفِعْلِ الطائرِ الفَزِعِ
رأى ماءً فأطمَعَهُ   وخافَ عواقبَ الطمعِ
وصادف خِلسةً فدنا   ولم يلتذَّ بالجُرَعِ

ولا يضيرنا أن نذكر مثالاً آخر لصنيع بعض الرواة والنساخ والمحققين أدى إلى الاضطراب في شعر أبي فراس ؛ إذ نسبوا قطعة لأبي فراس(٤) وهي لمعاصره

(١) ديوان أبي العتاهية ٢٠٠ / والعقد الفريد ٣ / ١٣٨ (غير منسوب) ثم نسبه محقق (ديوان الأمير أبي فراس ١٧٣) لأبي فراس، وهو غلط ؛ وهو في ديوان الإمام علي (٧٤) والثابت أنه لأبي العتاهية في وعظ هارون الرشيد ؛ انظر (الأغاني ٤/١٠٦).

(٢) انظر يتيمة الدهر ١/ ٣١ ـ ٣٢.

(٣) النسخة الأحمدية : مخطوطة في مكتبة الأسد (٩٤) وأبو فراس الحمداني (السامرائي) ٢١١ وديوان الأمير أبي فراس ١٨٩ ـ ١٩٠.

(٤) انظر ملحق ديوان أبي فراس (الدهان) ٢/٤٥٣ وديوان الأمير أبي فراس ١٩٠ وأبو فراس الحمداني (السامرائي) ٢٠٨.

وابن بلدته حلب (السريّ الرفاء) وتعدادها ثلاثة أبيات أولها: [1]

بنفسي مَنْ ردَّ التحيَّة ضاحكاً ... وجدَّدَ بعْدَ اليأس في الوصل مطمعي

والاضطراب في أشعار المتعاصرين؛ ولاسيما إذا كانوا أصدقاء يمكن أن يحدث الالتباس إن لم يُسَمَّ صاحبها إلا إذا وجدت قرينة دالة على نسبتها الصحيحة. فأبو فراس كان صديقاً وجاراً في السكن لأبي الحصين القاضي (علي ابن عبد الملك) المقرَّب من سيف الدولة ـ أيضاً ـ. وكان بين أبي فراس وأبي الحصين مراسلات شعرية ومكاتبات عدة. ولذلك توهمت إحدى الروايات كما في نسخة الأحمدية نسبة قطعة لأبي فراس وهي لأبي الحصين؛ ومطلعها: [2]

أيقنتُ أني ما حييـ ... ـتُ رهينُ شُكْر الحارث

وقد اعترف أبو فراس بأنه غير قادر على الإتيان بشعر يعجبه على قافية (الثاء) يجيب به أبا الحصين؛ فصنع عينية بديعة ردَّ عليه بها تفاوتت في عدد الأبيات، ومطلعها[3]:

لئن جمعتنا غُدْوةً أرض بالسٍ ... فإنَّ لها عندي يداً لا أُضيْعُها

---

(١) ديوان السري الرفاء ١٧٠ وخاص الخاص ١٥٢ وأبو فراس الحمداني (السامرائي ٢٠٨).

(٢) نسخة الأحمدية (ح ـ ٢٦ ـ ٢٧) وديوان الأمير أبي فراس الحمداني ٦٥؛ والقطعة لأبي الحصين في يتيمة الدهر ١/١٠٠ باختلاف الرواية:

آليتُ أني ما بقيـ ... ـت رهينَ شكر الحارث.

(٣) انظر شرح ديوان أبي فراس ١٩٠ ـ ١٩١ فقد ذكر مناسبة القطعة، وأورد ما أورده الثعالبي في القطعة السابقة على حرف (الثاء) وانظر (النسخة المغربية) إذ زادت الأبيات ٢٦١ ـ ٢٦٢ على العينية.

وكتب أبو فراس إلى القاضي أبي الحصين شعراً مطلعه : (١)

يا طول شوقيَ إن قالوا: الرحيلُ غدا   لا فَــرَّق الله فيمـــا بيننـــا أبـــدا

وبلغت القطعة عشرة أبيات ؛ أجابه أبو الحصين بقوله : (٢)

الحَمْـــدُ لله حَمْـــداً دائمـــاً أبـــدا   أعطـانيَ الـدَّهْرُ مـا لم يُعْطِـهِ أحَـدَا

ولكن بعض النسخ ، بما فيها نسختنا المعتمدة ، نسبت البيت صراحة إلى أبي فراس(٣) وهو ليس بصحيح ، وفق نص صريح للثعالبي: "فأجابه القاضي بقصيدة أولها"(٤) وذكر البيت السابق.

وسأترك بعض النُّسّاخ الذين يدّسون شعراً في متن قصيدة ، أو حاشية لغاية التوضيح أو الشرح ؛ إذا أحسنا الظنّ بهم ؛ كما فعل أحدهم حين دسّ(٥) بيتاً للمتنبي في بائية أبي فراس وهو(٦) :

وما أنا بالباغي على الحبّ رِشْوَةً   ضَـعيفٌ هـوىً يُبْغَـى عليـه ثَـوَابُ

ولكنني لن أترك من يتقصد ـ لأمر ما ـ نحل شعر ؛ قَلَّ أو كثر ؛ لشاعر ما ويدّعي أنه له ؛ أو ذلك المنسوب خطأً من قبل الرواة لأبي فراس ، وهو غير قليل ـ فقد روي أن أبا فراس كتب إلى ابن عمه أبي زهير المهلهل بن نصر بن حمدان

(١) شرح ديوان أبي فراس ٣١٢ ـ ٣١٣.
(٢) شرح ديوان أبي فراس ٣١٣ ونَبّه على ما توهم به بعض المحققين.
(٣) ديوان أبي فراس (صادر ٩٨) وديوان أبي فراس (الدهان) ٢/ ٩٦ وديوان الأمير أبي فراس ٨٥ وأبو فراس الحمداني (السامرائي ٥٥).
(٤) يتيمة الدهر ١/ ٩٩.
(٥) شرح ديوان أبي فراس ١٥.
(٦) ديوان أبي الطيب المتنبي ١/١٩٩.

قصيدة يعاتبه فيها لأنه استجفاه ومطلعها:[1]

أمَــا إنّــهُ ربْــعُ الصِّــبَا ومعالمُــهْ   فلا عُـذْرَ إن لم يُنْفِـدِ الـدمْعَ سـاجمُهْ

فكل المظان التي نعرفها نسبت القصيدة لأبي فراس وللسبب الذي قيل، بيد أن بعض تلك المظان أبى إلا أن يكتب أبو فراس قصيدتين في السبب نفسه وهو جفاء ابن عمه وصديقه؛ الأولى الموثقة مكونة من (٢١) بيتاً بينما الثانية المنحولة أضحت (٣٣) بيتاً. وقد نظمت على القافية ذاتها والوزن ذاته، وتكرر فيها تراكيب محددة بينما تغيرت ألفاظها على نحو ما وطوّلت المقدمة الطللية على غير منهج الشاعر، ومطلعها:[2]

هــو الطلــلُ العــافي وهاتــا معالمُــهْ   فبُحْ بهَوى مَنْ أنْتَ في القَلْبِ كاتِمُهْ

ولما قام عمل (الدهان) على جمع كل ما نُسب إلى أبي فراس نسخها عنه (الدكتور التونجي)[3] مطمئناً في نسبتها وقدَّمها على القصيدة الموثقة، بوصفها قصيدة أخرى.[4]

وإلى هنا يمكن أن يكون ذلك معروفاً في مسألة النحل التي تؤدي إلى الاضطراب، بيد أن الاضطراب البشع ما أحدثه التونجي حين أسقط البيت الآتي من القصيدة الموثقة:[5]

أودّك وُدّاً لا الزمــــانُ يُبيــــدهُ   ولا النـأي يُفْنيـه ولا الهَجْـرُ صـارمُهْ

---

(١) ديوان أبي فراس ٢٨٦ ـ ٢٨٧ وشرح ديوان أبي فراس ٣١٨ ـ ٣٢٠ وديوان أبي فراس (النسخة المغربية ٢١٣ ـ ٢١٥ وديوان أبي فراس (الدهان ٢/٣٩٣ ـ ٣٩٤) وأبو فراس الحمداني ١٥٠ ـ ١٥١.

(٢) ديوان أبي فراس (الدهان) ٢/٣٨٠ ـ ٣٨٢.

(٣) ديوان الأمير أبي فراس ٢٧٣ ـ ٢٧٤.

(٤) انظر السابق ٢٧٥ ـ ٢٧٦.

(٥) هو في موضعه من القصيدة الأصلية الموثقة في (شرح ديوان أبي فراس ٣٢٠ وديوان أبي فراس ٢٨٧ و(النسخة المغربية ٢١٥) بينما لا تضمه في ديوان الأمير أبي فراس ٢٧٥ ـ ٢٧٦.

وأبقاه في القصيدة المنحولة إذ قال: "البيت مكرر في القصيدة القادمة، وكرر كذلك عند الدّهان، وأسقطناه من القصيدة القادمة وموضعه السادس من الأخير"(١).

قد نغفر له لأنه وَجَد القصيدة المروية بواحد من المظان لديه، فَقدّمها على تلك التي أجمع الرواة القدامى على روايتها، ولكن الحَقّ لن يغفر له هذا الصنيع الذي يتجافى مع أقل المعايير العلمية في التحقيق، ولاسيما أن غلاف الديوان قد كتب عليه "حققه وشرحه".

ويعدُّ باب الشعر المنحول المنسوب إلى أبي فراس أوسع الأبواب في الاضطراب؛ ويليه الشعر المنسوب إليه؛ ولكنه لغيره. وهو ـ حتماً ـ يؤدي إلى التفاوت في المستوى الفني لأي شعر يصاب به؛ وإن كنا نقر بأن الشعر الموثق نفسه يمكن أن يهبط فنياً في بعض المواضع من القصيدة الواحدة، أو في قصائد ومقطعات برمتها، فضلاً عن أنه ينتج كذلك ظاهرة التكرار.

ولولا الهبوط في المستوى الفني للشعر الموثّق أحياناً لانكشف أمْر المنسوب إلى الشاعر أو المنحُول عليه بشيء من الدراية والتأمل، حسب ما نراه في مقطعة نسبت إلى أبي فراس في الثناء على آل البيت، وهو بريء منها، لضعف مستواها الفني، وانحدارها عمّا له في هذا الباب، وهو قوله:(٢)

شافِعي أحمدُ النَّبيُّ وَمَولا	يَ عليٌّ، والبِنْتُ والسِّبْطانِ
وعليٌّ، وباقِرُ العِلْمِ الصَّا	دقُ، ثم الأمينُ بالتَّبْيانِ
وعليٌّ، محمدُ بنُ عليٍّ	وعليٌّ، والعسكريُّ الدّاني

(١) انظر ديوان الأمير أبي فراس ٢٧٤ حاشية (٤).

(٢) ديوان أبي فراس (لابن خالويه ـ مخطوطة) ـ مكتبة الأسد الوطنية ١٤٣ ـ وديوان أبي فراس (الدهان) ٢/٣٩٧ والمديح (الدهان) ٨٨ وديوان الأمير أبي فراس ٣٠٣.

والإمـــامُ المَهْـــديُّ يـــوم لا يَنْـــ ـــــفَعُ إلا غُفْـــرانُ ذي الغُفـــرانِ

فلو وازن الباحث هذه المقطعة بمقطعة مماثلة موثقة الرواية من جهات عدة(١) لتبين له الفارق الشديد في المستوى الفني. فهي من جهة تقليد لتلك ؛ ولكنها لم تقبض على تقنية الفن الأدبي البلاغي والأسلوبي الذي يجعلها ترتفع عن كلام الناس الذين يتلذذون بتكرار أسماء من يحبونهم من جهة أخرى.

وقبل أن ننهي الحديث في هذا الجانب الهام لا ننسى التأكيد على الاضطراب الذي يحدثه الرواة بتقديم أبيات على أبيات في القصيدة الواحدة ؛ ما يؤدي إلى بلبلة في سياق الدلالة لعدد غير قليل منها ، كما وجدناه في اختلاف ترتيب أبيات عدد من القصائد في النسخة المغربية عمّا هي عليه في النسخة التونسية ؛ ونسختنا ، فضلاً عن الاختلاف في رواية عدد من الألفاظ والتراكيب وعدد الأبيات. وسأثبت مقطعة واحدة ؛ لتكون دليلاً على ما نقول ، ومما اشتهر في شعره ووثقه جميع الرواة قوله :(٢)

سَكِرْتُ مِن لَحْظِهِ لا مِن مُدَامَتِهِ ومَالَ بالنَّوْمِ عَنْ عيني تمايُلُهُ
وما السُّلاف دهتني بل سوالفُهُ ولا الشَّمُولُ ازدهتني بل شمائلُهُ
لوَى بعَزْمِي أَصْداغٌ لُوِينَ له وغالَ صَبْري بما تحوي غلائلُهُ

انتهت الأبيات التي رويت في (النسخة التونسية) عن ابن خالويه ، بينما هي

---

(١) انظر ديوان أبي فراس ٣١٣ وشرح ديوان أبي فراس ١١ و٣٥٦ وديوان أبي فراس (الدهان) ٢/ ٤٢٩ ـ ٢٣٠ ومخطوطة ديوان أبي فراس مكتبة الأسد ٢٨ ومخطوطة الأحمدية ١٦٤ وأبو فراس الحمداني (السامرائي) ١٨١.

(٢) شرح ديوان أبي فراس ٢٧١ وهي هكذا في (ديوان أبي فراس ٢٢٥ وأبو فراس الحمداني ـ السامرائي ـ ١٣٩ ويتيمة الدهر ١/ ٥٥ وزاد الدهان بيتاً ٢/ ٣٠٢ نقله عن النسخة المغربية ـ كما يبدو ـ؛ وتبعه التونجي فيه (٢٣١) نقلاً ، وهو الرابع في الحاشية الآتية.

في (النسخة المَغربية) على الشكل الآتي:[1]

أَلْوى بلُبِّي أصداغٌ لَوِيْنَ له ... وغَلَّ قلبي بما تحوي غلائِلُه
سَكِرْت من لَحْظِهِ لا مِنْ مُدامتِهِ ... ومالَ بالنوم عن عَيْني تمايلُه
وما السُّلاف دهتني بل سوالفُهُ ... ولا الشَّمْولُ ازدهتني بل شمائلُه
فبِتُّ ليلي مسروراً برُؤيته ... ونِلْتُ منه الذي كم كنْتُ آمُلُهُ

هذا أنموذج واحد لنماذج غيره وقع فيها الخلاف بين النسختين؛ ليس من جهة الاختلاف في الرواية؛ وإنما من جهات عدة. فإذا كانت النسخة المغربية اعتمدت طريق الرواية المنقولة من رواة عِدَّة تأثروا برواية الثعالبي في (يتيمة الدهر) فإننا لا نستطيع إهمال الاضطراب الذي وقع في أشهر قصائده الفخرية؛ وهي (الرائية الكبرى العامرية). فتعدادها في (ديوانه بطبعات عدة كصادر ومكتبة الحياة والشريف الرضي، ودار الفكر بعمان) تبلغ (٢٢٦) بيتاً[2] وفي (النسخة التونسية ـ ٢٠٧)[3] بينما بلغت في (د ك) /٢١٦ بيتاً/ وفي النسخة المغربية (١٦٧) بيتاً[4]. وعلى الرغم من ذلك فقد ضمّت هذه النسخة ستة وستين بيتاً لم تروها المظان المذكورة؛ بما فيها طبعة الدكتور المرحوم (سامي الدهان) الذي حرص على جمع شعر أبي فراس، وروى القصيدة في ديوانه (٢/ ١٠١ ـ ١٢٣) برقم (١١٨) وعدد أبياتها (٢٢٥ بيتاً).

ولعل شدة الاختلاف بين هذه الأبيات ونظائرها في الدلالة في القصيدة المروية في غير نسخة (فاس ـ ك م) جعلته يروي الأبيات رواية منفصلة (س د ٢/

(١) ديوان أبي فراس الحمداني (النسخة المغربية) ٣٠٨.
(٢) انظر القصيدة في (ديوان أبي فراس ـ صادر والشريف الرضي ـ ١٠٢ ـ ١٢٢) وأبي فراس الحمداني ٧٩ ـ ٨٩.
(٣) انظر (شرح ديوان أبي فراس ٢٢ ـ ٩٠).
(٤) انظر (ديوان أبي فراس ١٠١ ـ ١٢٢).

١٥٤ ـ ١٦٣). وقد عَلّل صنيعه بقوله: "وقد كنا نميل إلى دَرْجها وإلحاقها بالرواية الأولى لولا أننا خِفنا شرّ هذا الإلصاق، وضَرر هذا الدمج... ولما رأينا أن بعض أبيات الرواية الثانية مدروج في المراجع التاريخية القديمة، وفي أمهات كتب الأدب كاليتيمة ومعجم البلدان. وقد نظر أصحابها في نُسخ ديوان أبي فراس لعصرهم، فما من شك في أن الأبيات التي يوردونها هي لشاعرنا. هذه الأبيات لا توجد في مَتْن الرواية الأولى، فأوردناها ـ هنا ـ أمانة للعلم، وحفظاً على ألا يشرد عن هذا المجموع من ديوان الشاعر ما نُسب له، وعُزي إليه في مختلف النسخ التي سمعنا عنها". وهو إذ يرى هذا الرأي يتابع قائلاً: "وهي تورد القصيدة وشروحها في شكل مضطرب مشوّه مغلوط يبدو على أكثر أقسامه الانتحال"(١).

هكذا أوضح سبب الاضطراب من وجهة نظر علمية؛ وجعل القدماء رواةً ومؤرخين وأدباءً سبباً فيه لأنهم نقلوا عن نُسَخ عِدّة متفاوتة للديوان؛ ثم إن أمانه جمع الأشعار لديه جعلته يُتْبع الرواية الثانية بالأولى؛ وينبّه على الانتحال. وكان عليه أن يفصل بينهما كمنهج الدكتور محمد بن شريفة الذي أصدر النسخة المغربية (نُسْخة فاس: ك م) بطبعة مستقلة.

بقي علينا أن نشير إلى ما يقوم به الشاعر حين ينشد مقطعة في مناسبة ما؛ ثم تستدعي مناسبة أخرى تمثلها أو استحضارها لغاية محددة لديه كما حدث في القصيدة المناظرة بينه وبين الدمستق والتي أشرنا إليها من قَبْلُ. ونرى أن هذا لا يدخل مباشرة في باب الاضطراب؛ لكن من قام بعملية القص واللصق والحذف والتلفيق من النساخ والمحققين هو من أدى إلى الاضطراب. فصَنيعه إنما هو تخريب مقصود للحقيقة ولاسيما إذا كان عن وعي، ما يجعل الأجيال تسقط في ضلال هذا الفعل الذي يدخله في المتحذلقين، الذين حكموا على ما بين أيديهم من أشعارٍ ظناً منهم أنهم يخدمون الحقيقة، بينما هم يهدمون مفهوم صناعة الشعر التي تتوخى التجويد والكمال، وتصْدر عن موهبة وفطرة سليمة.

---

(١) ديوان أبي فراس (الدهان) ٢/ ١٥٤ ـ الحاشية.

ومن ثم لا يمكننا أن نطالب هذه الأجيال بالتفسير الموضوعي الصحيح لظاهرة الاضطراب ؛ لأن الأشعار التي غُيِّرت أو حذفت ليست من صنيعهم ولا صنيع أصحاب الشعر ـ غالباً ـ، فالجدار الذي أقيم على جُرفٍ هارٍ ساقط بطبيعته وسوف يؤدي إلى ضرر لا حدود له.

لذا فمهمة التحقيق من أهم الأعمال الجليلة لخدمة العربية وتراثها وأدبها ولغتها ؛ ومهمة المحقق لا تقل مسؤولية وإبداعاً عن المبدع نفسه بوصفه ناقداً وقاضياً، ما ينبغي عليه أن يكون ذا خبرة ودراية بالشعر وصناعته ؛ وأن يعرف الجيد من الرديء ؛ وأن يثقف بالعين والقلب أسلوب كل مبدع ولغته ؛ فضلاً عن معرفة أوزان الشعر، والقوافي ولعل هذا يدعونا إلى استذكار مقولة ابن سلام : "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ؛ ومنها ما يثقفه اللسان"(١).

ولذلك فهناك من يصاب بالعُجْب بما يملك من ثقافة ورجاحة عقل فيقع في الادعاء والتكلف، فيسقط فيما لا ينبغي له ذلك ظناً منه أن يخدم العربية في صنيعه. ومن هنا نرى ـ في هذه الحال ـ أن صنيع الجمع الذي قام به بعض المحققين على أهميته لا يخدم التحقيق العلمي وتوثيق الشعر، لأن الأمة تتلقى إنتاجها العريق بأسلوب مختل فيه الموثق وغير الموثق ؛ ما يجعلها تنحدر من حيث لا تدري ؛ ولا يمكنها أن تنهض وتتقدم في حياتها، إذا لم يتبع المحققون المنهج العلمي الدقيق والصحيح في توثيق هذا الكنز الشعري ؛ ما يتعين عليهم حماية ثروة أمتهم الغنية والمتنوعة، وتنقيتها ؛ لاجتناء العبق منها ؛ لا إضافة معول هَدْم جديد يعبث بهذه الثروة العظيمة.

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/ ٥ ـ ٦.

المصادر والمراجع

١ ـ الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ط. دار الكتب ١ ـ ١٦) و(الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٧ ـ ٢٤) نسخة مصورة ـ دار إحياء التراث ـ بيروت.

٢ ـ البيان والتبيين للجاحظ ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ دار الفكر ـ لبنان ـ د/تا.

٣ ـ التذكرة الفخرية للصاحب بهاء الدين المنشئ الإربلّي ـ تحقيق د. نوري حمودي القيسي و د. حاتم الضامن ـ مطبوعات المجمع العلمي العراقي ـ بغداد ـ ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.

٤ ـ التوفيق والتلفيق للثعالبي ـ تحقيق إبراهيم الصالح ـ مجمع اللغة العربية بدمشق ـ ط١ ـ ١٩٨٣م.

٥ ـ خاص الخاص للثعالبي ـ تقديم حسن الأمين ـ مكتبة دار الحياة ـ بيروت ـ د/تا.

٦ ـ ديوان الإمام علي ـ جمع وترتيب عبد العزيز كرم ـ المكتبة الشعبية ـ بيروت ـ د/تا.

٧ ـ ديوان الأمير أبي فراس الحمداني ـ حققه وشرحه د. محمد التونجي ـ المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق ـ ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

٨ ـ ديوان بشر بن أبي خازم ـ تحقيق د. عزة حسن ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

٩ ـ ديوان السريّ الرَّفاء ـ عناية المرحوم تيمور باشا، والمرحوم البارودي باشا ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.

١٠ ـ ديوان أبي الطيب المتنبي ـ شرح أبي البقاء العكبري ـ تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ د/تا.

١١ ـ ديوان أبي العتاهية (إسماعيل بن القاسم) ـ تقديم وشرح مجيد طراد ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٩٧م.

١٢ ـ ديوان أبي فراس الحمداني ـ رواية ابن خالويه ـ منشورات الشريف الرضي ـ قُم ـ إيران ـ ط١ ـ ١٤١٣هـ.

١٣ ـ ديوان أبي فراس الحمداني ـ رواية ابن خالويه ـ دار صادر ـ بيروت ـ د/تا.

١٤ ـ ديوان أبي فراس الحمداني ـ شرح دكتور خليل الدويهي ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ط ـ ١٩٩٤م.

١٥ ـ ديوان أبي فراس الحمداني ـ د. سامي الدهان ـ المعهد الفرنسي بدمشق ـ ١٣٦٣هـ /١٩٤٤م ـ المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ـ ١٩٤٥م.

١٦ ـ ديوان أبي فراس الحمداني ـ النسخة المغربية ـ إعداد /د. محمد بن شريفة ـ مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ـ الكويت ـ ٢٠٠٠م.

١٧ ـ ذيل زهر الآداب ـ أو جمع الجواهر ـ لأبي إسحق الحُصْري ـ مصر ـ ١٣٥٣هـ.

١٨ ـ شرح ديوان أبي فراس الحمداني لابن خالويه ـ (النسخة التونسية) ـ إعداد /د. محمد بن شريفة ـ مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ـ الكويت ـ ٢٠٠٠م.

١٩ ـ طبقات فحول الشعراء لابن سلام ـ تحقيق محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ـ ١٩٧٤م.

٢٠ ـ أبو فراس الحمداني ـ تحقيق ـ د. إبراهيم السامرائي ـ دار الفكر للنشر والتوزيع ـ عمّان ـ الأردن ـ ط١ ـ ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٢١ ـ أبو فراس الحمداني ـ أحمد أبو حاقة ـ منشورات دار الشرق الجديد ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٦٠م.

٢٢ ـ المُحبُّ والمحبوب، والمشموم والمشروب للسريّ الرفّاء ـ تحقيق مصطفى غلاونجي وغيره ـ طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق ـ ١٩٨٦م.

٢٣ ـ المديح ـ د. سامي الدهان ـ دار المعارف بمصر ـ سلسلة فنون الأدب العربي ـ رقم ٤ ـ ط٢ ـ ١٩٦٨م.

٢٤ ـ معجم البلدان ـ ياقوت الحموي ـ دار صادر ـ بيروت ـ لبنان ـ ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.

٢٥ ـ يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ـ للثعالبي ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

التراث العربي
العدد (١٥٦)/ شتاء/ ٢٠٢٠

الصورة التراثية في شعر ابن القيسراني

د. وجدان المقداد*

الملخص:

تكمن جمالية التراث الذي يستحضره الأديب في صورته الشعرية من خلال التناص حين يكون قادراً على توظيفه في نصه وإعطائه قيمة وغاية وظيفية، ويتم ذلك عندما يمتلك القدرة على إبصار جذور الجمال فيه، وليس عبر تقليده الأعمى؛ فيفيد منه بتصوير واقعه وتجربته الخاصة، والتعبير عن ذاته، وتطوير أدواته.

وكل مبدع لابد له من خلفية تراثية تاريخية يرتّد إليها، ويستند إلى فضائها؛ فكل شاعر يمتلك ذاكرة تعدّ بمنزلة المنظومة الثقافية التي تأخذ من كل فن، والمبدع ينشّط تلك الأجزاء من معرفته المكتسبة والمختزنة في الذاكرة، بما يناسب

* مدرس في كلية الآداب جامعة حماه.

هدفه من الحدث، وهي الأجزاء التي يعدها ضرورية لإنتاج صورته الشعرية بناء على التقويم الإدراكي للسياق الذي يريد التعبير عنه.

وقد تناول البحث الصورة الشعرية التي أنتجها ابن القيسراني استناداً إلى التراث، وعناصر تشكيلها المنبثقة من ثقافته التراثية متعددة المصادر، وكان التركيز على منظومة التناص بين ماقدمه وبين النصوص التراثية التي شكّل من خلالها صوره الشعرية وأبعادها الجمالية والدلالية.

وقد انطلق ابن القيسراني في إنتاجه الشعري من اختيار مايراه مناسباً من النصوص والأحداث التراثية التي يمكن أن تكون نماذج صالحة للبقاء، معبرة عن واقع الحال والزمان والمكان الخاصين به من خلال فكر هذه النماذج ومضموناتها، ومن ثمَّ فهي تعبر عن حالته ورؤيته الشعرية الخاصة، وقد كانت الصورة التراثية عنده تحمل سمتين اثنتين هما: التناص مع الصور الشعرية التراثية القديمة بتفصيلاتها الأسلوبية وتقليدها دلالياً وجمالياً، وابتداع صور شعرية تستند إلى التراث وتجعل التناص معه متعدد الأشكال، وذا رؤية جديدة دلالياً وجمالياً.

وبذلك استطاع أن يسقط رموز التراث وصوره التاريخية والأدبية على تجاربه الخاصة، وجعلها بديلاً معرفياً وإيحائياً، والصوت الآخر الذي يعبر عن رؤيته الخاصة للتشابه والترابط السياسي والاجتماعي والفكري والنفسي الذي يجمع مابين هذه الصور و تجاربه الحسية والفكرية.

البحث

ينتمي ابن القيسراني زمنياً إلى القرن السادس الهجري، وهي المدّة التي أصبحت فيها الدولة العباسية مجرد صورة تقبع منحسرة السلطات في بغداد، أما باقي أجزائها فاستقل الواحد تلو الأخر وتنقّل من حكم أسرة إلى حكم أخرى، وكان الصليبيون لبعض هذه الأجزاء بالمرصاد، يحكمون السيطرة على بعضها، وتدور المعارك بينهم وبين المسلمين على حدود بعضها الآخر. هناك ولد ونشأ

وعاش ابن القيسراني، وشهد هذه الأحداث، واعتنى عناية كبيرة بتوثيق هذه المرحلة التاريخية في شعره متأثراً بعوامل عدة كانت قد كوّنت ثقافته الشعرية، وأثرت في صوره وتشكيلاته الفنية.

وقد أشادت معظم الدراسات التي تناولت شعر ابن القيسراني بشاعريته، وحاولت الكشف عن اهتمامه بصورته الشعرية وميزاتها، ومن هذه الدراسات أطروحة بعنوان "الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني" للباحث حسام سلمان، أشار فيها إلى مصادر الصورة الفنية عند ابن القيسراني التي من أهمها التراث، واقتصر في تناولها على الإشارة إلى هذه المصادر دون الدخول في أعماق الصور ودلالاتها وخصوصياتها التناصيّة.

إن تشكيل الصورة عند ابن القيسراني انطوى على محاور عدة، يقف في مقدمتها ثقافته الخاصة التي تثقّف بها، وتأثره بالأحداث الجسام التي سادت الحقبة التي عاش فيها؛ وأهمها الحروب الصليبية ووقائع نور الدين زنكي معهم. ومن هنا انطلق في تشكيل صوره متأثراً فيها بالتراث العربي؛ الأدبي منه على وجه الخصوص. ومن خلال الوصف والتحليل والاستقراء يروم البحث تقديم قراءة جديدة تكشف عن كيفية تجلّي الصورة التراثية في شعر ابن القيسراني دلالياً وجمالياً عبر التناص، وماذا أضاف الشاعر إليها؟ وكيف تعامل معها كونها أبرز عناصر تكوين الصورة الشعرية في إنتاجه الأدبي؟.

هو محمد بن نصر بن صغير، أبو عبدالله مهذب الدين أو عدة الدين، الشاعر المشهور، حامل لواء الشعر في زمانه، كما أشار الصفدي في كتابه الوافي بالوفيات[1]. ولد بعكا سنة ٤٧٨هـ ونشأ بقيسرية الساحل فنسب إليها، ثم سكن

(١) الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات ٥/ ٧٦
وانظر: ابن خلكان، أحمد: وفيات الأعيان وأنباء ابناء الزمان ٤/ ٤٥٨

دمشق وتولّى إدارة الساعات التي على باب الجامع في دولة تاج الملوك (بوري بن طغتكين بن أيوب) الذي بلغه أنه هجاه، فتنكّر له، فرحل إلى حلب حيث سكن فيها مدة، وعاش في كنف نور الدين زنكي صاحبها، وتولّى بها خزانة الكتب، وكان يتردد إلى دمشق وفيها مات سنة ٥٤٨هـ. ومن أشهر ألقابه (الخالدي)، وكان مع ابن منير الطرابلسي من أشهر شعراء الشام في تلك الفترة وجرت بينهما وقائع وملح ونوادر.

أشاد العماد الأصبهاني به وبشاعريته في الخريدة فقال: " صاحب التطبيق والتجنيس، وناظم الدر النفيس، ملك القبول في القلوب والرغبة في النفوس"[١]. كما أشاد معظم من أرّخ له بثقافته الواسعة المتنوعة التي ظهرت آثارها في شعره، ويبدو أنه كان يشغف بالأدب والنحو، إضافة إلى إلمامه بعلوم أخرى شتى كعلم النجوم، والأحكام، وأخبار القدماء والتاريخ والحساب والمنطق، فضلاً عن معرفته باللغة وعلوم الحديث والعلوم الدينية كافة[٢]، وهو ما يظهر أثره جلياً في المنامة التي صوّر نفسه فيها وهو يحاور أبا تمام، والتي عُرفت "بمنامة الخالدي" وهي من نوادر المقامات الطريفة، وقد سمّاها: "منامة الخالدي" نسبة إلى اسم الشهرة الذي عُرف به ابن القيسراني في زمانه، وهي عبارة عن مقامة أدبية عرض فيها ابن القيسراني لمحاورة بينه وبين أبي تمام، وقدم نفسه حاملاً لواء الشعر في زمانه، وأنه فريد عصره، ويأتيه أبو تمام في المنام لينصفه ممن ظلمه، ونسب شعره إليه. وقد اتبع في أسلوب المحاورة هذه الشعر والنثر، ويظهر ابن القيسراني، وهو يحاور نفسه على لسان أبي تمام أنه معجب بشعره مقلداً له. وقد أورد الصفدي المقامة برمتها في ترجمته لابن القيسراني في الوافي، وقال في التعريف بها، وقد

(١) الأصبهاني، العماد: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء الشام. ١/ ٩٨

(٢) انظر: الحموي، ياقوت: معجم البلدان ٢٠/ ٦٤، وانظر: ابن منظور: مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر ص٢٧٦

سماها بظلامة الخالدي: "رسالة صورة منام تعرف بظلامة الخالدي صنّفها في حق واعظٍ كان يمدح الناس بأشعار أبي تمام الطائي"[١].

ويتناول البحث الصورة الشعرية التي أنتجها ابن القيسراني استناداً إلى التراث؛ مما يتيح التركيز على مايمكن أن نسميه الصورة التراثية وعناصر تشكيلها المنبثقة من ثقافته التراثية متعددة المصادر. مما يعني ضرورة التركيز على منظومة التناص بين ماقدمه ابن القيسراني وبين النصوص التراثية التي شكّل من خلالها صوره الشعرية، ومشروعية هذا التشكيل وأبعاده الجمالية والدلالية.

من هنا لابد بداية من التعريف بمفهومات البحث الأساسية، والرابط بينها، وهي الصورة والتراث والتناص، فالصورة في مفهومها العام هي محاولة الشاعر تمثيل الواقع المعيش أو المرئي ذهنياً، ومن ثمَّ هي محاولة إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيداً وحساً ورؤية. وغالباً ما يتصف هذا التمثيل بالتكثيف، والاختزال، والاختصار، والتصغير، والتخييل، والتحويل، وأحياناً أخرى يتصف بالتضخيم، والتهويل، والتكبير، والمبالغة، ومن ثم تكون علاقة الصورة بالواقع: إما علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة. والصورة الشعرية حقيقة هي صورة ذات طبيعة لغوية لفظية حوارية تنقل الواقع الموضوعي أو المتخيل مستندة إلى ذاكرة الشاعر وثقافته الخاصة، بكل مايحويه مخزون هذه الذاكرة من ثقافة وعناصر كونتها، وأثّرت فيها.

وتعد الصورة التراثية من أهم مصادر الصورة الشعرية التي يمكن للشاعر أن يقدمها لأنها صورة يعوّل فيها الشاعر على التراث بوصفه مصدراً غنياً من مصادر الصورة الشعرية. فضلاً عن أهميته في تقديم دلالات راسخة في الذاكرة المعرفية،

(١) الصفدي، صلاح الدين: الوافي بالوفيات ٥/ ٧٨ -٨٠

ليغدو التفاعل بين الشاعر والتراث منتجاً على مستوى تراث الرؤية الشعرية، إذ يرفد الشاعر بمعطيات موضوعية وفنية لاتلغي أصالته بقدر ما تعمّق إبداعه شكلاً ومضموناً.

من هنا كان للشعر العربي علاقة وطيدة بالتراث الذي اكتسبت لفظته عبر الزمن معنىً واسعاً فشملت كل ما خلفته الإنسانية من ثقافة وعادات وسلوك نقلها الخلف عن السلف، وكانت معاجم اللغة قد عرفت كلمة تراث بشكل مختلف. فأشار ابن منظور في "لسان العرب" إلى أن: الإرث هو الميراث وهو الأصل، ويقال الإرث في الحسب والورث في المال، كما ينقل عن ابن الأعرابي قوله: الوَرث والوِرث والوارث والإراث والتراث، واحد، ويقال توارثناه، أي ورثه بعضنا عن بعضٍ قدماً"[1]، ويتخذ هذا المعنى أشكالاً عدة في المعاجم اللغوية تقود بالضرورة إلى التوسع فيه؛ ليشمل المعنى الاصطلاحي له كل ماله علاقة بانتقال السمات الحضارية أو الثقافية لمجتمع معين من جيل إلى جيل عن طريق التعلّم والتعليم، ولذلك يطلق عليه ما يسمى: التراث الحضاري، أو الثقافي، أو الاجتماعي لأمة من الأمم، والذي ينتقل من جيل إلى جيل عبر اللغة والتقليد والمحاكاة.

إذن، التراث لغة هو ما يرثه الناس، واصطلاحاً هو: ناتج العملية الاجتماعية لأية أمة من الأمم. والتراث العربي هو جزء من التراث الإنساني العام، وهو تراث عملاق متشعب الفروع والعلوم وكان له دوره وحضوره عبر الأجيال ولم يقف عند حدود الزمان والمكان.

من هنا تصبح جمالية التراث هي القدرة على إعطائه قيمة وغاية وظيفية في آن واحد، وتعيد بعثه من جديد، ولا تكون جمالية التراث عبر تقليده الأعمى،

---

(١) ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب مج٢ مادة ورث ص ١٩٩ - ٢٠٠

بل أن يكون لدى الشاعر قدرة على إبصار جذور الجمال فيه ، ويفيد منه بتصوير واقعه وتجربته الخاصة ، والتعبير عن ذاته وتطوير أدواته.

وقد انطلق ابن القيسراني في إنتاجه الشعري من اختيار مايراه مناسباً من النصوص والأحداث التراثية التي يمكن أن تكون نماذج صالحة للبقاء ، معبرة عن واقع الحال والزمان والمكان الخاصين به من خلال فكر هذه النماذج ومضمونها ، ومن ثمَّ فهي تعبر عن حالته ورؤيته الشعرية الخاصة.

والمتتبع لشعر ابن القيسراني سيجد للتراث أهمية كبيرة عنده ، فمنه استمد صوره الشعرية في محاولة لخلق واقعٍ جديدٍ من خلال الإفادة من الماضي والتعبير عن رؤيته التي ترسم الواقع المتسق مع الحاضر ، سواء من خلال التذكير بالماضي العريق بأحداثه وقصصه وشخصياته وإنجازاته ، لاسيما ماقدمته الدولة العباسية للأمة العربية الإسلامية ثقافياً وحضارياً ، بهدف التخلص من الواقع العربي المهزوم الذي ألمّ بالأمة المسلمة في زمنه ، والوقوف في وجه النكبات التي أصابتها ، وهو الشاعر الذي عاصر الغزوات الصليبية لبلاد الشام ، وشعر بالمعاناة من ضعف الأمة وتفككها وانقسامها وتشتتها ، أو من خلال استحضار شخصيات عظيمة كان لها بصمتها في التاريخ والتراث العربيين للتأكيد على سيادة هذه الأمة ، وما قدمه الأجداد لأحفادهم وللحضارة الإنسانية عموماً.

والحقيقة ، وإضافة لما أشرنا إليه ، فإننا لا نستطيع أن ننفي أنّ بعض هؤلاء الشعراء ، وابن القيسراني أحدهم ، ربما استلهم التراث ووظفه في شعره للتقرّب من ذوي السلطان والتكسّب منهم ، أو لبلوغ المراتب والمناصب العالية في بلاطات القرنين الخامس والسادس الهجريين من قبيل تعوّد الشعراء استلهام التراث تلبية للذوق السائد وحباً في تقليد ثلّة عبقرية من الشعراء السابقين لإثبات الجدارة والمقدرة الشعرية ، لذلك لابد من دراسة الصورة التراثية عنده ، القائمة أساساً على التناص وهو المفهوم الذي يشير إلى ضرورة التركيز على النص

بوصفه مفهوماً تجريدياً وواقعاً معايناً، لكن مع النظر إلى تفاعله مع النصوص السابقة، وتداخلها، وتعالقها.

فالتناص الأدبي عموماً يعني تداخل نصوص أدبية مختارة مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة، ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر. ومع عدم عثورنا على هذا المصطلح في كتب التراث العربي، إلا أننا يمكن أن نجد مفهومات ومقاربات تدل عليه وعلى أنواعه، منها ما أشار الجرجاني إليه في "أسرار البلاغة" من مثل: الاقتباس، والاستمداد، والاحتذاء، والتضمين، والتوارد، والتلميح، والتوليد، وقد عرف بكل منها، فرأى في الاحتذاء -على سبيل المثال -: موازاة شاعر لشاعر آخر في صورة أو معنى[1].

ولقد اختلفت الدراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص، وإعطاء الجذور التأصيلية له، فمنهم من يرى أنه مفهوم غربي بحت، ومنهم من يرى أن له أصولاً وجذوراً في النقد العربي القديم على اختلاف التسميات كما أشرنا. ومعظم هذه الدراسات وهذه المفهومات تشير إلى مدى استفادة النصوص من بعضها، ونوعية هذه الاستفادة، والكيفية التي تمت بها، وتداخل هذه النصوص وتعالقها مع بعضها بعضاً.

فالتناص لغةً: يرجع إلى أصل مادة "نصص" وإذا تتبعنا معناها في المعاجم العربية وجدناها تدل على الإظهار، فابن دريد يقول: "نصصت الحديث أنصه نصاً إذا أظهرته، ونصصت الحديث إذا عزوته إلى محدثك به"[2]. وترد في لسان العرب بمعنى الاتصال: " يقال هذه الفلاة تناصي أرض كذا أو تواصيها وتتصل

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة ص٣٨١ ومابعدها.

(١) ابن دريد، محمد بن الحسين: جمهرة اللغة. ١/١٠٣

بها"[١]. أما المعاجم العربية الحديثة فقد وردت الكلمة بمعنى الازدحام، فقد جاء في المعجم الوسيط: " تناص القوم ازدحموا"[٢]. وهذا المعنى الأخير يقترب من مفهوم التناصية بصيغته الحديثة؛ لأن تداخل النصوص قريب جداً من معنى ازدحامها في نصٍ ما. ففي النقد الحديث مصطلح التناص هو: ترجمة للمصطلح الفرنسي(INTER)، إذ تعني كلمة (INTER) بالفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة (TEXTE): النص، وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (TEXTERE) وهو يعني (نسج) أو (حبك)، وبذلك يصبح معنى (INTER TEXTERE): التبادل النصي، وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني بالتالي تعالق النصوص وتداخلها[٣].

هذا يقود المعنى الاصطلاحي إلى جعل التناص وسيلة لإثراء النص بفتحه على نصوص أخرى، ولأنه نوع من الربط؛ فقد عرّفه عبدالله الغذّامي بأنه: "نصٌّ يتسرب إلى داخل نص آخر، يجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع"[٤]. وحاول محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص"، أن يعرف مفهوم التناص اعتماداً على تعريفات النقاد الغربيين له، وخلص إلى تعريف جامع للتناص مفاده أنه: " تعالق مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٥]. وأشار محمد عزام في كتابه "شعرية الخطاب السردي" إلى أبرز طروحات (كريستيفا وبارت وريفاتير وجينيت)[٦] حول مفهوم التناص، وعرض جزءاً من تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم لمفهوم التناص.

(١) ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب مادة: نصص.
(٢) إبراهيم، مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط. مادة نصص.
(٣) انظر: روبرتشت، هانس جورج: تداخل النصوص. ص٥٣
(٤) الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص ٣٢٠
(٥) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري/ استراتيجية التناص. ص ١٢٠ -١٢١
(٦) عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي. ص١١٦ - ١١٧

وإذا عدنا إلى ما قدمه النقاد الغربيون وَجَدْنا أن رولان بارت يرى النص عبارة عن"خليط مدهش من القديم والجديد، ومن القديم في طرز جديدة"(١). أما جوليا كريستيفا فتعرف النص بوصفه: "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"، وهي ترى أنّ النصوص "تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي"(٢).

وأشار سعيد يقطين إلى أن التناص بحكم معناه العام الذي "استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفا يتعلق بالصلات التي تربط نصّاً بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمناً، عن قصد أو غير قصد....، وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، لايمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما، وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له، لهذا السبب نذهب إلى أنه سمة متعالية عن النص، أو إلى أن تجسّده رهين بأي تحققٍ نصّي"(٣).

التناص إذن، كما هو واضح مما قدمنا، مفهوم واسع ومطاطي، يحلق في الفضاء النصّي لجميع العلوم والمعارف، ويحيل عن طريق الإشارات على مختلف النصوص الأدبية وغير الأدبية، والتي تأتلف أو تختلف، من حيث التيمة أو البنية الكلية أو الجزئية مع النص الثاني اللاحق، وعلى هذا الأساس يكون التناص نوعاً من تأويل النص يتحرك فيه القارئ أو الناقد معتمداً على ذخيرته من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته وصولاً إلى فك شفراته. وبشمولية أكثر، التناص هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو

(١) بارت، رولان: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور. ص ٣٧

(٢) كريستيفا، جوليا: علم النص. ص٧٩

(٣) يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي. ص ١٠

فكراً أو معارف أخرى سابقة عليه، بحيث تندمج النصوص السابقة مع النص الأصلي مشكلةً نصّاً جديداً موحداً متكاملاً في جزءٍ منه أو في معظمه أو في كليته.

إن التناص تفاعل بين نصين، يقوم فيه النص المحدث بعقد صلة دينامية مع النص القديم، ويحاول تشرب بعض ملامحه الفنية العامة ليعيد تشكيلها من جديد، أو استعارة بعض شفراته الخاصة، تنسب إلى ذات قائله، وهو بهذا يعد مقاربة من صاحب النص المُحدث لكنها مقاربة إيجابية لا تطلب الحرفية، ولاترضى بالاستنساخ، وإنما تستوعب من النص القديم ما تستطيع أن تحوله، أو تشكله ليخرج في ثوبٍ جديد.

وكانت قد قُدمت دراسات متعددة ومختلفة عن المفهومات التي تولّدت عن التداخل بين مصطلحات التضمين والتناص، وكل ماله علاقة بهما بين النقدين القديم والحديث، منها: دراسة محمد عبد المطلب " التناص عند عبد القاهر الجرجاني" بيّن فيها مفاهيم الجرجاني حول التناص وذلك من خلال مفهومات متعددة منها : التوازي والتناظر والمعارضات والمحاكاة اللفظية والاحتذاء والتوارد والاتفاق.

وكان الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري قد عرض شكلاً من أشكال التناص وإن كان التداخل النصوصي عنده قد يبدو في بعض الحالات سطحياً. كما قامت مناقشات كثيرة بين النقاد العرب حول علاقة التناص بالسرقات، والتي جعلت من التناص مفهوماً مختلفاً كلياً عن السرقات، وهو ما قدمه عبد الملك مرتاض ضمن دراسة حول " ظاهرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، وخلاصتها: أن نظرية التناص وليدة التفكير السيميائي، بينما فكرة السرقات الأدبية قديمة ومدانة عند غالبية النقاد العرب القدامى.

ومن خلال رصد الخطوط الداخلية التراثية الواردة في شعر ابن القيسراني يظهر بوضوح أنه كان على علاقة وثيقة به يستحضر منه ما يتوافق مع تجربته

الشعرية الخاصة، ويستجلي قارئ نصه مدى تلازم الشاعر، وتوافقه مع التراث كون النص الذي لايقبل هذه الظواهر التراثية ليس نصّاً جيداً كما قال رولان بارت: " إنه نص بلا ظل، لأن النص الحقيقي بحاجة إلى ظلّه بشكلٍ لازم"[1].

من هنا يمكن أن ننظر إلى ما قدمه ابن القيسراني على أن لديه تزاوجاً واتحاداً في الأحكام والرؤية مع ما قُدم في التراث، واعتماده الواعي في إبداعاته الشعرية على هذه المزاوجة بين تجربته الخاصة والذاتية، واقتباساته من التراث جعلت تجربته الشعرية تحمل صوراً متعددة ومختلفة من عناصر التراث يظهر فيها التناص بشكلٍ واسع، وعليه يمكن أن نقسم صور التناص التراثي عنده إلى قسمين رئيسين: الصور التاريخية، ويقف على رأسها القصص والشخصيات التاريخية، والصور الأدبية التي استفادت من معاني الشعراء السابقين وصورهم.

الصور التاريخية:

١ – القصص التاريخية:

ظهر التناص عند ابن القيسراني من خلال استحضار أحداث أو قصص اشتهرت عبر التراث العربي، وكان لها حضورها الفعال في ذاكرة الأمة والتأثير في مجريات الأحداث في الماضي، وكان لها قيمة تراثية عبر الزمن. والحقيقة أنّ كل مبدع لابد له من خلفية تراثية تاريخية يرتّد إليها، ويستند إلى فضائها، فكل شاعر يمتلك ذاكرة تعدّ بمنزلة المنظومة الثقافية التي تأخذ من كل فن، والمبدع ينشّط تلك الأجزاء من معرفته المكتسبة والمختزنة في الذاكرة، بما يناسب هدفه من الحدث، وهي الأجزاء التي يعدها ضرورية لإنتاج صورته الشعرية بناء على التقويم الإدراكي للسياق الذي يريد التعبير عنه. وعملية تفعيل المعرفة لا تفهم في إطار ذلك على أنها مجرد "استدعاء" لمعارف متباينة من الذاكرة بل تتضمن عمليات

(١) بارت، رولان: لذة النص. ص ١٣٢

تفكير بشكل نسقي[1]. فالارتداد إلى الذاكرة شيء طبيعي، ويبقى التركيز على ما سيضيفه الشاعر من روحه وأسلوبه عليها. فابن القيسراني يستحضر قصة داحس والغبراء في رسم صورته الشعرية الجديدة، معتمداً على التناص المعنوي الذي يتولّد من ذكر "داحس والغبراء" في قوله:

يا ذا المناقب كلما اجتهدَ العدا   في كتمها نمَتْ بها الآلاء
عقدَ الرهانَ على لحاقك معشرٌ   لا داحسٌ فيهم ولا الغبراء[2]

فهو يشير في هذه الصورة إلى صفات الممدوح الكثيرة النبيلة ومناقبه الحميدة التي كلما حاول الأعداء إخفاءها لم يقدروا؛ لأنها واضحة وضوح الشمس، ومهما حاول هؤلاء مجاراته فلن يستطيعوا اللحاق به كما لم يكن هناك ندٌّ لداحس والغبراء في السرعة. فالشاعر يقابل صورة الممدوح بكرمه وشجاعته ونبل أخلاقه بصورة "داحس والغبراء" في سرعتهما؛ فهو لامثيل لصفاته، وهما لامثيل لسرعتهما، ويتضح أن في الصورة ارتداد إلى الذاكرة التراثية التي استحضرت قصة "داحس والغبراء" من بيت طيّات التراث التاريخي للتعبير عن صورة جديدة ضمن بناء جديد لا علاقة له بالقصة الأساسية إلا أن بناء الصورة الجديدة ارتكز على نوع من التناص مع التراث ضمن حيز معنوي مع ضيقه وسّع معنى الصورة الجديدة.

ويستخدم الشاعر الشكل ذاته من خلال قصة هلاك ثمود؛ ليصوّر من خلالها هزيمة الصليبيين في مواجهة المسلمين، وماحق بهم وبحصنهم من دمار حين يقول:

وعارَمَ يوماً بالعُرَيْمة فاغتدت   كوادي ثمودٍ إذ رغا فيه سَقْبُه[3]

---

(١) هاينه مان، فولفجانج: مدخل إلى علم النص. ص ١٢٧

(٢) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني. ص٥٦

(٣) نفسه، ص ٧٧

هي صورة ارتكزت على القصة الدينية المعروفة من هلاك قوم ثمود حين كذبوا نبيهم صالحاً ﴿كذَّبت ثمود المرسلين❖ إذ قال لهم أخوهم صالح ألا تتّقون﴾ "سورة الشعراء: ١٤١ -١٤٢" فما كانت إلا صيحة من السماء حتى هلكوا أجمعين، وأعداء المسلمين كذلك لم يأخذوا وقتاً طويلاً أمام نور الدين زنكي وجيشه حتى خروا مهزومين. وطبيعة التناص بين الصورتين تأتي من المعنى الذي تمنحه قصة هلاك ثمود من حيث طبيعة هذا الهلاك وسرعته، وهو ما وظفه الشاعر في صورته حين رأى في انتصار المسلمين على أعدائهم، هذا الهلاك السريع، وعدم قدرة الأعداء على المواجهة أو الصمود أمامهم، أما من الناحية التكوينية فلم تخرج الصورة التراثية هنا عن النمطية التقليدية في تشكيل الصورة الشعرية عند الشعراء العرب القدامى.

ويتضح هنا أن توظيف مثل هذه القصص والأحداث في تشكيل الصورة الشعرية عند ابن القيسراني تم من خلال المعنى الأبرز الذي التصق بهذه القصص والأحداث عبر الزمن، "سرعة داحس والغبراء - سرعة القضاء على ثمود"، فاستفاد من الارتداد إلى الذاكرة التراثية في توظيف الشكل التناصي العام من هاتين القصتين، وبنى من خلالهما صوراً شعرية تقوم على المشابهات الافتراضية ذات الدلالات المعنوية المعروفة عن قصة" داحس والغبراء"، أو قصة "هلاك ثمود".

٢ – الشخصيات التاريخية

عندما استحضر الشاعر مثل هذه الرموز التاريخية فإن اختياره تم على أساس ملاءمتها لمضمون التجربة الشعورية التي يود التعبير عنها. وهي تكوّن الخطوط الأساسية للاتصال مع تاريخ هذه الأمة وحضارتها وتاريخها وتراثها من ناحية، والإضاءات المشرقة التي يعبّر من خلالها عن موقفه فيما يعيش من أحداث وتجارب خاصة. فعندما أراد أن يشيد بفروسية ممدوحه الوزير جمال الدين

الأصفهاني وفصاحته، وهو الذي كان في نظره بطلاً في الخطابة كما هو بطل في الحرب، وفصاحته فاقت فصاحة العرب المشهورين، استحضر شخصيتي قس بن ساعدة وسحبان وائل فقال:

وإذا انتضَوا أقلامَهُ لِمَلّمةٍ   أبصَرْتَ من كتّابه فرسانُه
وثنى الخطابَ إليه فضلُ فصاحةٍ   لا قسُّها منه ولا سحبانُه[1]

وبصورة عكسية يشيد بفصاحة ممدوحه وبلاغته، حين يجعل جوابه البليغ يذهل الحاضرين فصاحة وإقناعاً، فيبدو الفصيح عيياً إذا ماقورن به، وهنا يستحضر شخصية باقل الإيادي الذي يضرب به المثل بعيه وحمقه فيشبه الشاعر عجز الآخرين عن مواكبة ممدوحه بالبلاغة بعجز باقل وعيّه، فأصبح استحضار الرمز فيه خصوصية حين جعل هذا الاستحضار ليس قائماً على المشابهة مع الممدوح، بل جعل قدر الممدوح أرفع من ذلك، ومن ثمَّ طغت قيمته على أقرانه، يقول:

ويَذهلُ الناطقُ عن جوابه   حتى ترى كل فصيح باقلا[2]

ومن هذا النوع من الصور يستحضر الشاعر شخصية النبي يوسف عليه السلام في محاولته التعبير عن حُسن صبيٍّ سرَّاج يدعى يوسف، آخذاً من ملاحة النبي يوسف عليه السلام وجماله قيمة تعبيرية، يرسم من خلالها صورته الشعرية يقول:

إن جاز أن يرثَ الملاحَةَ باسمِه   أحدٌ فإنك يوسفٌ يايوسفُ[3]

لقد أتقن ابن القيسراني استحضار الرموز والشخصيات التراثية في كثيرٍ من

(١) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني. ص٣٩٧ - ٣٩٨
(٢) نفسه ص٣٤٥
(٣) نفسه ص ٢٩٠

صوره، وكان التناص بين هذه الرموز التراثية وصور ابن القيسراني الشعرية يقوم على الدلالات التي خلفتها هذه الرموز عبر التاريخ، وحفظها التراث في طياته، فاستخدمت دلالاتها في تشكيل صوره الشعرية، وفي تعبيراته المعنوية في ما يخص تجاربه الشعورية الخاصة ورؤيته التي تتعلق بحاضره وزمنه ونظرته للأحداث من حوله، وللشخصيات التي عاصرها.

الصور الأدبية التراثية:

حاول ابن القيسراني من خلال تمثله لصور السابقين ورموزهم ومعانيهم الشعرية أن ينقل تجربته الشعورية والفنية من خلال انتقاءات مركَزة على بعض الصور التراثية التي تمثلها رموز شعرية، والتي ترددت في الصور التراثية التي قدّمها الشعراء العرب السابقون، وتوالى الاهتمام بها، وامتد توظيفها إلى النصوص الشعرية الحديثة؛ لما في هذه الرموز من معان مرتبطة بتراث الإنسان العربي وحاضره، ومن أهم هذه الصور:

١ – صورة الخمرة:

هي من الصور التراثية المتميزة عند الشاعر العربي قديماً وحديثاً، وقد ارتبطت المعاني المتماهية مع صورة الخمرة بقدرتها على التعبير عن كثير مما يختلج في نفوس هؤلاء الشعراء، فكانت عند بعضهم حسية مقترنة بالتجربة الشعورية الخاصة، وعند آخرين معنوية، وعند غيرهم ذات دلالات نفسية، وعند آخرين رمز لعمق المحبة الإلهية، وعليه كثيرة هي المعاني التي ارتبطت بالخمرة، وتم التعبير عنها من خلالها، ومن أهم المعاني التي ارتبطت بها وبصورها المختلفة عند الشعراء العرب القدامى صورة مزجها بالماء، وتصاعد حبيباتها داخل الكأس، ومن هذه الصور ماقاله الأخطل مشبهاً هذه الصورة بقطعة الحطب تأكلها النار:

فصبُّوا عقاراً في إناءٍ كأنها إذا لحوها، جذوةٌ تتآكلُ[1]

وقال أبو نواس في المعنى ذاته:

كأنها بزلال المُزْن إذ مُزِجت شبالُ درٍّ على ديباج ياقوتِ[2]

وتأتي صورة ابن القيسراني لتتأثّر بالتشكيل الفني الذي ورد عند الشاعرين والمعاني التي قدماها حول مزج الخمرة بالماء، وتصاعد حبيباتها؛ فيتخذ التناص عنده من الصورة نفسها بؤرة يشكل من خلالها صورته الخاصة، فيقول:

إذا الماء أهدى لها لَوْنَه رأيت العقيق وقد حال درّا[3]

ومثل ذلك قوله:

يجري الحُباب على زجاجتها والتبرُ خيرُ مراكبِ الدرر[4]

إن المتتبع لصورة ابن القيسراني المتعلقة بهذه المعاني يلاحظ مدى تأثره بالصور السابقة مستوحياً منها معانيها وبعض ألفاظها وأبنيتها القائمة على التشبيهات المحسوسة، من دون أن يقدم شيئاً جديداً عليها أو يضيف خصوصية تميزها. ومن هذه الصور أيضاً تصويره لمجالس الخمرة وطواف الكؤوس بين شاربيها مشبهاً إياها بالكواكب التي تدور في الأفلاك؛ فيقول:

وقهوةٍ تحسب كاساتها كواكباً في فلكٍ دائر[5]

وكان أبو نواس قد قدّم هذه الصورة لكن بتشبيه كؤوس الخمر اللامعة بالسُرج التي توقد في محراب الدير فقال:

(١) الأخطل: الديوان. ص٢٢٤

(٢) أبو نواس: الديوان. ص ٢٥٢

(٣) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص٢٢٢

(٤) نفسه ص٢٣٠

(٥) نفسه ص٢٣٥

كـأنّ كاسـاتنا والليـل معتكـرٌ سُـرُجٌ توقّـدُ في محـراب شمّـاس[1]

مما يعني أن ابن القيسراني، وإن استحضر الصورة التراثية بنواتها المعنوية القديمة، إلا أنه تمكّن في بعضها من تغيير الرؤية التشبيهية التي تقوم على النواة اللغوية والمعنوية ذاتها كما في المثال السابق، واستطاع أن يقدم صورة خاصة لها قيمة تعبيرية مختلفة عما كان التناص يفرضه مع صورة تراثية سابقة.

٢ – صورة الغزل بالمرأة:

من أهم الصور الشعرية التي استوحى ابن القيسراني منها صوره الشعرية ومعانيها هي صورة الغزل بالمرأة. فصورة الغزل بالمرأة تعددت معانيها، وتنوعت عند الشعراء العرب قديماً وحديثاً. من ذلك: قول عبيد بن الأبرص يشبّه ريق محبوبته بالخمر الصافية:

كـأن ريقتهـا بعـد الكـرى اغتبقـت صـهباء صـافيةً بالمسـك مختومـه[2]

قدّم ابن القيسراني صورة على غرارها حين قال:

وبـت أُسـقى مـن جنـى ريقهـا كأسـاً مـن الثغـر إلى الثغـر[3]

والملاحظ أن التشبيه الأساس عند الشاعرين بني على نواة لغوية مركزية أساسية هي تشبيه ريق المحبوبة بالخمر. لكن التشكيل الفني لهذه الصورة اختلف بينهما، فكان لكل منهما خصوصية في بنائها. فالشاعر عبيد بن الأبرص شبه ريق المحبوبة بعد استيقاظها من النوم بالخمرة التي ختمت بالمسك، وجاء ابن القيسراني؛ ليولّد صورته من الدائرة التناصية ذاتها التي تشبه ريق المحبوبة بالخمر، لكنه نحا بها منحى آخر حين جعل ريق المحبوبة الذي يشبه الخمر ينتقل

(١) أبو نواس: الديوان. ص٢٩٧

(٢) ابن الأبرص، عبيد: الديوان. ص١١٠

(٣) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٢٣٩

من ثغرها إلى ثغره عبر القبلات، وكأنه يحتسي الخمر وينتشي بها، وقد حملت هذه الصورة خصوصية جمالية واضحة ومختلفة. ولذلك نستنتج أن التراث هو مرآة الذاكرة، ويمكن لصاحبها أن يأخذ منه مايناسب الحدث والزمان والمكان، ويوظفه برؤيته الخاصة المتفردة.

ومن المعاني الأخرى التي استوحى منها ابن القيسراني صور غزله بالمرأة استحضاره لصورة رسمها الشعراء قبله، وهي أن المرأة تصيب بسحر عينيها من ينظر إليها في إشارة إلى قوة تأثير نظرة عيني المحبوبة في عاشقها. من ذلك قول قيس بن ذريح:

فلّما رمتني أقصدتني بسهمها وأخطأتها بالسهم حين رميتُ[(١)]

وقوله أيضاً:

رمتني لبينى في الفؤاد بسهمها وسهم لبينى للفؤاد صيودُ[(٢)]

والصورة ذاتها تتكرر عند جميل في وصف أثر حب محبوبته بثينة حين يقول:

رمتني بسهمٍ ريشة الكحل لم يضرْ ظواهر جلدي فهو في القلب جارحي[(٣)]

يستلهم ابن القيسراني هذا المعنى من التراث الشعري القديم، ويقدم صورته الشعرية اعتماداً على التناص اللفظي والمعنوي في آن واحد؛ فالفكرة والمعنى واحد بين هؤلاء الشعراء مع جمالية خاصة جاء تفوّق قيس وجميل فيها من كونهما عُرفا في التراث بمعاناتهما الصادقة من العشق ولوعاته؛ فوقع أثر التعبير

(١) ابن ذريح، قيس: الديوان. ص٦١
(٢) نفسه ص ٧١
(٣) معمر، جميل: الديوان. ص ٦٨

عندهما في النفس عميق وله دلالاته المتميزة، وقد حاول شاعرنا إبراز هذه الخصوصية في الصورة عندما قلب الصورة، إذ أصبح هو الرامي لسهام الحب، ولكن المحبوبة تغلبت عليه فأصابته، بينما كانت محبوبة قيس "لبنى" ومحبوبة جميل "بثينة" هما من وجهتا أسهم الحب للشاعرين، يقول:

ولقد رميتُ فما أصابت أسهمي ورميتني فأصابني سهمُكِ[1]

وكذلك قوله:

وعلِقْتُ في أشراككم فاصطدتني وتعطّلت عن صيدكم أشراكي[2]

لقد استهوت هذه المعاني وهذه الصور ابن القيسراني فأكثر التأثّر بها وترددت في أشعاره، ما يعني أنه قدّم صورته الشعرية ومعانيه في مرحلة اضمحلّ فيها الإبداع، وكثر فيها الاتّباع وتقليد ما سلف، ونسج صوراً وقصائد يقوم التناص فيها على المعاني تارة، وعلى الألفاظ أخرى وعلى كليها في صور شعرية أخرى.

٣ – صورة الحرب:

تأثّر ابن القيسراني أيضاً بالتراث في تشكيل صورته الشعرية التي استقت من معاني السابقين وصورهم، وذلك في صور الحرب وتشكيلاتها الأساسية ومعانيها ولغتها الفنية والشعرية. وكان الشعراء العباسيون في مقدمة الشعراء الذين حذا حذوهم في وصف المعارك والقتال وكل ماله علاقة بصور الحرب، وفي مقدمة هؤلاء بشار بن برد الذي وصف المعركة وصفاً أثار إعجاب النقاد القدامى، وعلى رأسهم الأصمعي حين قال:

(١) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص٣٢٣
(٢) نفسه ص ٣٢٤

كـأن مثـار النقـع فـوق رؤوسـهم وأسـيافنا ليـل تهـاوى كواكبـه[١]

فقال ابن القيسراني مستفيداً من هذا المعنى :

في عسكر يخفي كواكب ليله نقعٌ فيطلعها القنا الخطار[٢]

فصورة ابن القيسراني ، وإن اعتمدت على المعنى الذي قدمه بشار ، إلا أنها اختلفت عنها اختلافاً جوهرياً حين أظهر عظمة جيش المسلمين وهو يسير نحو الأعداء ؛ فتثير حوافر خيول هؤلاء الفرسان الغبار الذي يحجب نجوم السماء وكواكبها ، بيد أن بريق أسلحة هؤلاء الفرسان من سيوف ورماح ، ولمعانها حين كانت تتهاوى على الأعداء كانت وكأنها النجوم اللامعة في السماء ، فكانت بديلاً للنجوم المحتجبة من كثرة الغبار. أما بشار فقد أظهر التحام الجيشين معاً ، وكانت شدة المعركة وهولها هو مايثير الغبار ، والسيوف المتهاوية على رقاب الأعداء كانت كأنها الكواكب التي تبدد الظلمة التي خلفها غبار المعركة ، وعند المقارنة بين الصورتين نقول : إن ابن القيسراني استطاع أن يضيف لصورته دلالة جديدة وجمالية خاصة من خلال هذا المعنى ، وإن اعتمد في رسم معالمها الأولى على صورة بشار ذات القيمة الدلالية والجمالية ، ولكن برؤية بشار المتميزة في القيمة التعبيرية.

ومن أكثر الصور الحربية التي يتبدى اهتمام ابن القيسراني بالنسج على منوالها كانت صور المتنبي وأبي تمام اللذين خلّفا تراثاً شعرياً رائعاً في وصف المعارك بين المسلمين وأعدائهم ، وكل مايتعلق بها من عناصر معنوية أو مادية ، فكما صوّر أبو تمام هزيمة الروم في معركة عمورية بقوله :

(١) ابن برد ، بشار : الديوان. ١ / ٣٣٥

(٢) ابن القيسراني : شعر ابن القيسراني ص ٦٠

أمسى قرابينه صرفُ الردى ومضى　　يحثُّ أنجى مطاياه على الهربِ(1)

صوّر ابن القيسراني هزيمة الصليبيين أمام جيش المسلمين بقوله:

فغادروا أكثر القربان وانجلفوا　　وخلّفوا أكثر الصلبان وانهزموا(2)

فاستخدم الفكرة الرئيسة للصورة ذاتها، مع تشابه بعض المفردات ذوات الفاعلية المحركة لنشأة الصورة واكتمالها من مثل: (القربان - القرابين، غادروا - مضى، الهرب - انهزموا). ويتكرر الأمر مرة أخرى حين يصوّر أبو تمام فرسان المسلمين على ظهور الخيل كالصقور وهي تنقض على فرائسها مشبهاً الأعداء ببغاث الطير؛ فقال:

بالخيل فوق متونهن فوارسٌ　　مثل الصقور إذا لقين بغاثا(3)

فيستمد ابن القيسراني منه صورته فيقول:

وجُنْد كالصقور على صقورٍ　　إذا انقضوا على الأبطال صادوا(4)

ولم يقف التناص عند ابن القيسراني مع أبي تمام في صور الحرب عند حدود الصورة الواحدة أو البيت الواحد بل تخطّى ذلك إلى مجموعة من الصور في مجموعة من الأبيات في القصيدة الواحدة؛ ليشكّل ما يمكن أن نسميه المعارضة الشعرية بحسب التصنيفات النقدية القديمة؛ فجاء التناص هنا على شكل معارضة شعرية؛ فتأثّر ابن القيسراني بأبي تمام فيها لايقف عند حدود الصور باللفظ أو المعنى بل تعداه إلى جملة من المؤثرات الأخرى في الشكل والمضمون كالبحر، والقافية، والنوى الصورية المحركة لدلالات الصور الشعرية، وقد ظهرت هذه

(1) أبو تمام: الديوان. ١ / ٦٨

(2) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٣٧٥

(3) أبو تمام: الديوان ١ / ٣١٨

(4) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ١٥٧

الصور في قصيدته التي أنشأها بعد معركة عرفت باسم (معركة إنب) جرت بين نور الدين زنكي وصاحب أنطاكية، وكانت الغلبة لجيش المسلمين الذي هزم الصليبيين هزيمة نكراء، قُتل على إثرها صاحب أنطاكية[1]، وقد تأثّر فيها بقصيدة أبي تمام البائية المشهورة التي نظمها في فتح عمورية أيام الخليفة المعتصم، يقول ابن القيسراني فيها:

هـذي العـزائم لا ماتــدّعي القُضُـبُ وذي المكـارم لا مـا قالـت الكتـبُ
وهذه الهمـمُ اللائي متى خُطِبَتْ تعثّـرت خلفهـا الأشـعار والخُطَبُ
صافحـت يـا بـن عمـاد الـدين ذروتهـا براحةٍ للمسـاعي دونهـا تعـبُ
عمّت فتوحك بالعدوى معاقلهـا كـأن تسـليم هـذا عنـد ذا حـرب
أبنـاء ملحمـة لـو أنهـا ذكـرت فيمـا مضـى نسـيت أيامهـا العـربُ
مـن كـان يغـزو بـلاد الشـرك مكتسباً مـن الملـوك فنـور الـدين محتسـبُ[2]

وهذه الأبيات تناظر في شكلها ومضمونها وصورها الفنية قصيدة أبي تمام في فتح عمورية إذ يقول فيها:

السـيف أصـدق أنبـاءً مـن الكتـب في حده الحدّ بين الجـد واللعبِ
فـتح الفتـوح تعـالى أن يحيط بـه نظـمٌ مـن الشـعرِ أو نثـرٌ مـن الخطـبِ
بصُرت بالراحـة الكـبرى فلـم تـرها تُنـال إلاّ علـى جسـرٍ مـن التعـبِ
لمـا رأت أختهـا بـالأمسِ قـد خـربت كـان الخـراب لهـا أعـدى مـن الجـربِ
هيهـات زُعزِعَـتِ الأرضُ الوقـور بـه مِـنْ غـزو محتسـبٍ لا غـزو مكتسـبِ[3]

(١) انظر: المقدسي، شهاب الدين: الروضتين في أخبار الدولتين. ١/٥٨
(٢) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٦٩ -٧٣
(٣) أبو تمام: الديوان ١/ ٤٠

وقد أشار الباحث محمود إبراهيم إلى توارد هذه الظاهرة عند ابن القيسراني، وفسرها بأن ابن القيسراني لم يكن رجل حرب، ولم يشهد معركة قط، لذلك وجد نفسه مضطراً لاستيحاء " أدوات الفحول السابقين في التعبير عن مواقف مشابهة، فكان أن تراءت أحداث العصر له صوراً من الأحداث الماضية لايفرقها عنها إلا بالأسماء الجديدة للناس والأماكن... ومن ثمّ بهتت سمة الواقعية فيها، وأصبحت نسخاً منقولةً عن صورٍ سابقة[1].

والحقيقة أن من ينظر إلى صور ابن القيسراني سيجد أنها تكاد تكون صوراً طبق الأصل عن صور أبي تمام لاسيما في النوى المركزية التي أنتجت الصورة وتشكيلاتها اللغوية، وإن تمايزتا بفوارق بسيطة في أثناء البناء لكنهما تؤولان إلى المعاني ذاتها في نهاية الأمر.

أمّا المتنبي فكان تتبّع ابن القيسراني له في صور الحرب أوضح وأكثر جلاءً من تتبّعه لأبي تمام، وهو أقرب في العهد إليه، كما أن المتنبي كان له تأثير في شعراء الشام عموماً حين أمضى مدةً لابأس بها من حياته متنقلاً من بلاط أمير إلى بلاط آخر في بلاد الشام، حتى استقر به المقام في بلاط سيف الدولة مدة طويلة طغى فيها وجوده الشعري على الآخرين. ومن هذه الصور الكثيرة، نذكر تصوير المتنبي للروم المنهزمين أمام سيف الدولة، وهم لا يستطيعون التفريق بين السلاح الذي يطعنهم، وبين تساقط الأمطار الشديدة على أجسادهم، يقول:

يغشاهم مطر السحابِ مفصلاً   بمهندٍ ومثقّفٍ وسنانِ[2]

وقد أخذ ابن القيسراني هذه الصورة عندما مدح تاج الملوك بوري شقيق صلاح الدين الأيوبي عندما انتصر على الصليبيين؛ فقال:

---

(١) إبراهيم، محمود: صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني .ص ١٩٧

(٢) المتنبي : شرح الديوان. ٤/ ١٨٢

صاب الغمامُ عليهم والسهامُ معاً فما دروا أيّما الهطّالة الدِّيمُ[1]

والحقيقة أن من ينظر إلى البناءَين الشعريين في هاتين الصورتين، سوف يلحظُ أن ابن القيسراني أقام صورته من خلال التناص مع صورة المتنبي، إلا أن مقدرة المتنبي الشعرية تتضح من خلال ملاحظة دخوله في التفاصيل أكثر عندما ذكر أسماء أسلحة متعددة بأيدي المسلمين ما يشير إلى جبروت جيشهم وعظمته، وأن قوة ضرباتهم بهذه الأسلحة مع شدة المطر جعلت الأعداء غير قادرين على التمييز بين الضربات، بينما اكتفى ابن القيسراني بذكر سلاح واحد وهو: السهام، وتابع تشكيل الصورة بالمعنى ذاته من دون تغيير، وهذا يعطي المتنبي الأفضلية ليس بالسبق وحسب إنما بالتكوين الجمالي والدلالي الأكثر تميزاً في هذه الصورة الشعرية.

ويتابع ابن القيسراني تأثره بالمتنبي حين يصوّر هذا الأخير جواده وهو يتعثر في أثناء سيره في ساحة المعركة من كثرة القتلى المجندلين على الأرض؛ فلا تستطيع قوائمه أن تصل إليها يقول:

حتى انتهى الفرس الجاري وما وقعت في الأرض من جثث القتلى حوافره[2]

يستوحي منها ابن القيسراني صورته؛ فيصوّر جواد بطله، وهو لايستطيع الركض، ولا التنقل بسبب كثرة القتلى؛ فيقول:

والخيل من تحت قتلاها تخرُّ لها قوائم خانهن الركض والخبب[3]

تم التناص بين الصورتين من خلال المعنى الأساسي الذي تقدمه الصورة، وهو كثرة القتلى من الأعداء لدرجة عدم استطاعة الخيل الوصول بقوائمها إلى

(١) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٣٧٥
(٢) المتنبي: شرح الديوان ٢/ ١٢١
(٣) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٧١

الأرض مايعني شدة المعركة من جهة، وقوة جيش المسلمين الذي استطاع أن يفني هذا العدد الكبير من الأعداء ويحقق النصر، ورغم دقة التصوير وواقعيته إلا أن المتنبي استخدم المجاز ليتحقق المعنى المطلوب من الصورة بعموميتها، والأفضلية هنا تكون للمتنبي بالتأكيد لأنّه الأسبق في الزمن، وفي تقديم المعنى على ابن القيسراني. لكن لابد أن نشير إلى أن ابن القيسراني حاول تشكيل الصورة بأسلوب مختلف، وبألفاظ مختلفة حين جعل قوائم الفرس تتعثر بجثث القتلى فتسقط دلالة على كثرة هذه الجثث وبالنتيجة تدل أيضاً على شدة المعركة والنصر المؤزر لجيش المسلمين، وهو المعنى الذي انتهت إليه صورة المتنبي أيضاً؛ مما يؤكد هنا على أن التناص مع صورة المتنبي هو أساس تكوين الصورة عند ابن القيسراني.

٤ – صورة الممدوح:

إنّ ممدوح ابن القيسراني هو في معظم صوره الشعرية القائد البطل المقدام الشجاع؛ لذلك ترافقت هذه الصورة كثيراً، وارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع صورة الحرب والمعركة، ومن أبرز الصور التي استوحاها ابن القيسراني من معاني السابقين نذكر تأثّره بأبي تمام، وذلك حين قال مصوراً ممدوحه في المعارك فرداً يقوم مقام جيشٍ بأكمله في شجاعته وبطولته وقوة أفعاله:

لو لم يقدْ جحفلاً يوم الوغى لغدا   من نفسه وحدها في محفلٍ لجب[1]

وقوله:

كأنما هو في أخلاقه أبداً   وإن ثوى وحده في محفلٍ لجب[2]

(١) أبو تمام: الديوان ١/ ٥٩

(٢) نفسه ١/١١٤

إذ تظهر الصورة ذاتها عند ابن القيسراني حين يقول:

ولو لم يسرْ في عسكرٍ من جنوده لكان له من نفسه عسكر مَجْرُ(١)

ويأخذ من المتنبي صورة ممدوحه الذي يقف الدهر له عبداً، ويلبي نداءه مسرعاً في قوله:

وأطاعك الدهر العصي كأنه عبدٌ إذا ناديتَ لبّى مسرعا(٢)

يأخذ ابن القيسراني الصورة المعنوية نفسها ويعيد تشكيلها من جديد في قوله:

وهل يمنع السُّورُ من طالعٍ يشايعه القّدرُ النازلُ(٣)

ومن صور التناص عند ابن القيسراني أيضاً في ما يتعلّق بصور الممدوح، استعانته بصورة الفرزدق الفنية التي يصوّر فيها حدّ السيف ومضائه في يد ممدوحه، حتى لو كانت هذه اليد مبسوطة يقول الفرزدق:

ولو كان إذ كنّا وللكفّ بسطةٌ لصمم عضبٌ فيك ماضٍ مضاربه(٤)

وقد ظهرت هذه الصورة عند المتنبي أيضاً حين جعل قوة كفّ سيف الدولة أمضى من السيف فوق رقاب الأعداء؛ فالضربة الشديدة تحصل بقوة الكف لا بقوة السيف في يد الضعيف الذي لا يقطع، وليس له تأثيريقول:

إذا ضربَتْ بالسيف في الحرب كفُّه تبيَّنْتَ أن السيف بالكفِّ يضرِبُ(٥)

(١) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ١٩٧

(٢) المتنبي: شرح الديوان ٢ / ٢٦٦

(٣) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٣٣٤

(٤) الفرزدق: الديوان. ١ / ٥٦

(٥) المتنبي: شرح الديوان ١ / ١٨٢

وفي قوله :

إذا الهنـــدُ سوّت بـين سيفَي كريهـــةٍ فسـيفُكَ في كـفٍّ تزيــل التسـاويا[١]

أخذ ابن القيسراني هذا المعنى ، وضمّنه في صورته الفنية ؛ فجعل السيوف تأخذ مضاءها وحدّتها من عزم بطله وقوته ، يقول :

عجـب النـاس منـك أنّـك في الحـــر ب شهـــابُ الكتيبــــــة الشـهباء

وكـأنّ السـيوف مـن عزمـــكَ المـا ضـي أفـادت مـا عنـدها مـن مضـاءِ[٢]

ويقول في قصيدة أخرى :

لا زال عزمُـكَ في الحـوادث ماضـياً كالسيف مطبوعِ الغرارِ على المضا[٣]

والمتنبي هـو مـن أكثر الشـعراء الـذين تـأثر ابـن القيسـراني بهـم في صـورته الشـعرية الـتي تعتمـد علـى معـاني السـابقين في تصـوير الممـدوح ، وشـجاعته ، وبسالته ، وكرمه ، وتأثير كلامه في الآخرين ، فكُتُبُ ممدوح المتنبي تردُّ الجيوش بقوة ألفاظها ومعانيها قبل أن تردها السيوف ، يقول المتنبي في ذلك :

يـامن إذا ورد البــــلادَ كتابُـــــه قبـل الجيوشِ ثنى الجيـوشَ تحيّـرا[٤]

فيقول ابن القيسراني في المعنى ذاته :

يقوم مقام الجيـــش فيها وعيـــدُهُ ويفعـــل أفعـالَ الكتائـبِ كتْبُـهُ[٥]

كما يأخذ ابـن القيسـراني صـورة المتنبي في إظهـار كرم ممدوحـه الـذي يصـح بصحته ، وإبراز مجده الذي يتعافى بتعافيه في قوله :

---

(١) نفسه ٢٩٣/٤

(٢) ابن القيسراني : شعر ابن القيسراني ص ٦٠

(٣) نفسه ص ٢٧٤

(٤) المتنبي : شرح الديوان ٢ / ١٦٦

(٥) ابن القيسراني : شعر ابن القيسراني. ص ٧٨

وإذا صحّ فالزمـــــان صحيـــــــح   وإذا اعتـــــلّ فالزمـــان عليـــــلُ(1)

وفي قوله:

المجد عوفيَ إذ عوفيت والكَــــــرمُ   وزال عنك إلى أعدائـــكَ الألــــمُ

صـــحَّت بصحتــــك الغـــارات   بهـا المكـارم وانهلّـت بهـا الـــدِّيمُ(2)

وفي قوله:

إذا اعتلَّ سيف الدولة اعتلّت الأرض   ومن فوقها والبأسُ والكَرَمُ المحض(3)

فإنَّ ابن القيسراني قد جعل الرجاء يصحُّ بصحة الممدوح، ويعتلُّ الندى والكرم باعتلاله، فيقول:

من إذا حُـــمَّ فقد حُـــمَّ الندى   وإذا صحَّ فقـــد صحَّ الرجــاء(4)

ويتعدى تأثر ابن القيسراني بصور المتنبي إلى تقديمه معارضة شعرية في مدح وزير الموصل أبي جعفر الأصفهاني يقول فيها:

آمـا آن أن يزهـــقَ الباطـــلُ   وأن ينجـزَ العـــدَةَ البــــاطلُ(5)

وهي تناظر قصيدة المتنبي في مدح سيف الدولة التي يقول فيها:

إلامَ طماعيـــــةُ العـــــاذلِ   ولا رأي في الحـــــبِ للعاقـــلِ(6)

(1) المتنبي: شرح الديوان ٣/ ١٥٦

(2) المتنبي: شرح الديوان ٣/ ٣٧٥

(3) نفسه ٢/ ٢١٨

(٤) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٥٣

(٥) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٣٣٣

(٦) المتنبي: شرح الديوان ٣/ ٢١

ولا يقف التناص هنا عند حدود الوزن والقافية، بل يتعداهما إلى أمور عديدة أخرى أبرزها: الصور، والمعاني الشعرية، التي منها قول المتنبي مظهراً أن الجيش قد تكفّل بالأعداء، وضمن لمدوحه النصر عليهم:

فلبيته بك في جحفلٍ له ضامن وبه كافل[1]

مقابل صورة السيف عند ابن القيسراني الذي تكفّل بأعناق الأعداء الذين وصفهم بملوك الضلال في قوله:

إلى كم يُغِبُّ ملوك الضّلا لِ سيفٌ بأعناقها كافلُ[2]

وقد استعمل النوى اللغوية ذاتها التي استخدمها المتنبي في شعره إضافة إلى ماذكر.

ولابد من الإشارة أيضاً إلى تأثّر ابن القيسراني بصور أبي تمام في الممدوح، فهو القائد الذي لايشعر بالراحة إلا بعد أن يبسط سيطرته على الأرض، وينتصر على الأعداء، ويقدم جهداً كبيراً مقابل ذلك، يقول أبو تمام:

بصُرتَ بالراحة الكبرى فلم ترها تُنال إلا على جسرٍ من التعبِ[3]

ويناظره ابن القيسراني في المعنى فيقول في قائد جيش المسلمين في زمنه نور الدين زنكي:

صافحت يا بن عماد الدين ذروتها براحةٍ للمساعي دونها تعبُ[4]

ويظهر هنا أيضاً مدى تتبّع ابن القيسراني لخطا أبي تمام والسير على نهجه في تشكيل صورته الفنية، ليس في الوزن والقافية والموضوع فحسب، بل من خلال

---

(١) نفسه ٣/٢٥

(٢) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٣٣٣

(٣) أبو تمام: الديوان ١/ ٤٠

(٤) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٧٠

استخدامه لكثير من ألفاظه وتعبيراته (تعب، الراحة..) كما في المثال السابق، وفي أمثلة أخرى يستعير تصوير سقوط معاقل العدو الواحد تلو الآخر، كما المرض الذي يصيب الإنسان ويعدي غيره. يقول أبو تمام:

لما رأت أختها بالأمس قد خَرِبَتْ كان الخرابُ لها أعدى من الجَرَبِ[1]

فحصون الأعداء سقطت الواحد تلو الآخر عنوة؛ مما أدى إلى خرابها. أما في صورة ابن القيسراني الذي يقول:

عمَّت فتوحُكَ بالعدوى معاقِلَها كأنَّ تسليمَ هذا عند ذا جرب[2]

فيظهر المعنى مختلفاً عمَّا قدَّمه أبو تمام مع أنَّ ابن القيسراني اعتمد على البؤر اللغوية ذاتها والصور المركزية نفسها، إلا أنه استطاع أن يقدم معنىً مختلفاً من خلال رؤيته الخاصة، إذ أبرز ممدوحه وقد أخذ هذه الحصون سليمة كونها سلمت نفسها له طواعية؛ مما يدل على مقدار الرعب الذي بثّه في نفوس الأعداء؛ فجاؤوه طواعيةً مستسلمين، وهذا المعنى واحدٌ من الأسلحة التي اعتمد عليها ممدوحه للإطاحة بأعدائه، وهي تعدّ صفة امتلكها ممدوحه، وزادت من صفاته البطولية.

إنّ الذاكرة هي مرآة التراث عند ابن القيسراني وقد جعله أبرز مصدر من مصادر صورته الشعرية، من خلال استلهام عناصر محددة من هذا التراث أهمها القصص والشخصيات التاريخية التراثية، والمعاني الشعرية السابقة التي تتناسب مع الفضاءات الزمانية والمكانية، والأحداث التي ولّدت شاعريته؛ فتفرد في بعض هذه الصور بدلالاتها الجمالية، وقلّد في بعضها الآخر حين نحت الصورة التراثية لديه نحو أبنية لغوية تعتمد على النوى ذاتها التي اعتمدتها الصور التراثية

(١) أبو تمام: الديوان ١/ ٤٠

(٢) ابن القيسراني: شعر ابن القيسراني ص ٧٤

السابقة، وكان التناص هو المحرك الرئيس في بناء هذه الصور، وقد تعددت أشكال التناص عنده، وتنوعت دلالاته وجمالياته، فالصورة التراثية التي اعتمدت على التناص من خلال الأساليب التشبيهية التي أخذت من معاني السابقين في صور الخمرة كانت حسيّة في معظمها، وتحمل المعاني الدلالية القديمة للصورة، أما حين يستحضر الشاعر هذه الصور تمثيلاً لحالة شعورية خاصة به؛ فكان يغيّر الرؤية الأسلوبية التشبيهية لها، ويتفرّد في تناولها؛ فيظهر التناص في جزء من الصورة، أو من خلال استعارة المفردات، ورسمها من جديد في صورة جديدة.

كذلك استهوت صور الغزل بالمرأة ابن القيسراني؛ فأكثر التأثّر بالسابق منها، وكان الاتّباع فيها أكثر من الابتداع، وكان التناص في هذه الصور متنوعاً؛ فإما أن يكون لفظياً، وإما معنوياً، وإما أن نلحظ الشكلين معاً في الصورة نفسها.

وكما رأينا التناص في صورة واحدة رأيناه يتحول إلى معارضة شعرية عندما استثمره ابن القيسراني في مجموعة من أبيات القصيدة الواحدة، وهو الأمر الذي يتكرر عنده في صور الحرب والمعركة والممدوح التي استقاها من صور الشعراء السابقين، العباسيين منهم على وجه الخصوص، الذين رسموا هذه الصور الشعرية بأسلوب جمالي ودلالي مميز.

المصادر والمراجع:

١ - إبراهيم، محمود: صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني. دار البشير، عمان، ١٩٨٨، ط٢.

٢ - إبراهيم، مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٣ - الأخطل: الديوان. تح: مهدي ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٤.

٤ - الأصبهاني، العماد: خريدة القصر وجريدة العصر. تح: شكري فيصل، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٩٥٥ قسم شعراء الشام، الجزء الأول.

٥ - ابن الأبرص، عبيد: الديوان. تح: كرم البستاني. دار صادر، بيروت، ١٩٥٨.

٦ - ابن برد، بشار: الديوان. جمعه وشرحه: محمد عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٦.

٧ - ابن خلكان، أحمد: وفيات الأعيان وأنباء ابناء الزمان. تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨.

٨ - ابن دريد، محمد بن الحسين: جمهرة اللغة. مؤسسة الجابي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٣٢.

٩ - ابن ذريح، قيس: الديوان. شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.

١٠ - ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب. دار صادر، بيروت، دط ت، مج٢.

١١ - ابن منظور، جمال الدين: مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.

١٢ - أبو تمام: الديوان. شرح التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

١٣ - أبو نواس: الديوان. شرح: محمد أفندي، المطبعة العمومية، مصر، ط١، ١٩٨٨.

١٤ - بارت، رولان: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور. تر: محمد خير البقاعي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ط١، ١٩٩٨.

١٥ - بارت، رولان: لذة النص. تر: فؤاد الحسين، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

١٦ - ابن القيسراني : الديوان. تح : محمد عادل جابر. الوكالة العربية للنشر والتوزيع ، الأردن، ط١ ، ١٩٩١.

١٧ -الجرجاني ، عبد القاهر :أسرار البلاغة. تح : محمود شاكر ، دار المدني ، جدة .

١٨ -الحموي ، ياقوت : معجم البلدان. دار الفكر ، القاهرة، ط٣، ١٩٨٠ .

١٩ -روبرتشت ، هانس جورج : تداخل النصوص. تر : الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة ، مجلة الحياة التونسية ، ع٥٠ ، ١٩٨٨.

٢٠ -الصفدي ، صلاح الدين : الوافي بالوفيات. تح : أحمد أرناؤوط وتركي مصطفى ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٠

٢١ -عزام ، محمد : شعرية الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥.

٢٢ -الغذامي ، عبدالله : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٥ .

٢٣ -الفرزدق : الديوان. جمع وتعليق : عبدالله الصاوي ، مطبعة الصاوي ، مصر ، ط١ ، ١٩٣٦.

٢٤ -كريستيفا ، جوليا : علم النص. تر : فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١.

٢٥ -المتنبي : شرح ديوان المتنبي. شرح : العكبري ، تح : مصطفى السقا وآخرون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ٢٠٠٣.

٢٦ - المسدي ، عبدالسلام : قاموس اللسانيات. الدار العربية للكتاب.

٢٧ -معمر ، جميل : الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، ١٩٨٢.

٢٨ -مفتاح ، محمد : تحليل الخطاب الشعري / استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط٣، ١٩٩٢.

٢٩ -المقدسي ، شهاب الدين : الروضتين في أخبار الدولتين. دار الجيل ، بيروت.

٣٠ -هاينه مان ، فولفجانج : مدخل إلى علم النص. تر : سعيد حسن بحيري ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٤.

٣١ -يقطين ، سعيد : الرواية والتراث السردي. المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت، ط١ ، ١٩٩٢.

التراث العربي
العدد (١٥٦)/ شتاء/٢٠٢٠

شُعراء في مواجهة الموت (حكّام الأندلس أنموذجاً)

د. وليد العرفي*

تمهيد

نتناولُ في هذا البحث موضوعةً من الموضوعات النّادرة التي قلّما يتناولها الشّعراءُ في أغراضهم الشّعرية التي يُعبّر فيها الشّاعر عن حالة وجدانيّةٍ، وهو يعيشُ وضعاً محرجاً، وموقفاً يشعره بدنوّ الأجل إزاء حدثٍ حياتيّ نادرٍ ومؤثّرٍ في آن معاً، وقد وجد نفسه في مواجهة الموت، تلك الحقيقةُ التي يقفُ الإنسانُ أمامها عاجزاً، وقد تملّكتْهُ مشاعر الرّهبة والقلق إزاء الحدث الذي يجد نفسه فيه ضعيفاً مهما بلغ من القوّة والسّلطة، ويُمثّل هذا الموقف لحظةً فارقةً في حياته التي يتجرّد فيها الإنسان من كلّ شيءٍ سوى حقيقة ضعفه البشري، كما تكون المحطّة الأخيرة، واللحظة الفاصلة بين الحياة والموت، لتكون القصيدة جسرَ الفصل بين حياة تُودّع وموتٍ يُستقبَل، وهي ما تحتّم على الإنسان أن يلتزم

❖ جامعة البعث، المعهد العالي للغات، قسم تعليم اللغة العربيّة

بالصّدق والمصارحة، تلك اللحظة التي طالما ابتعد الحاكم عنها بسبب حبّه الفطري للحياة، وتمسّكه بملذّات السّلطة، وشغفه بالعظمة والمجد، ورفاه العيش، فيحاول التغافل عنها، والقفز فوقها، بيدَ أنَّ حتمية الموت هي مصير كلّ حيّ، ولا بدَّ أنَّ كأسَها دائرةٌ على كلّ ذي بصيرة.

و سنرصد في هذه الإضاءة تلك المواقف لدى الشعراء من حكّام الأندلس الذين وجدوا أنفسهم في مواجهة الموت نتيجة ظرفٍ أو حدثٍ ما، بما تحمله تلك القصائد من دلالات على المستويين الذاتي النفسي، والتوثيق التأريخي لتلك الحقبة من الزمن العربي في بلاد الأندلس، فالحاكم الذي يواجه الموت إنما هو يرثي السلطان الزائل من خلال قصيدته، بما تمثله تلك القصيدة من تصوير لحياة الدعة والعيش الرغيد التي كان يعيشها الملك، وهو في قمّة السلطة، وما فيها من زهو من جهة، وزوال الوجود العربي الذي كان يتلاشى شيئاً فشيئاً مع سقوط كل مملكة من جهة أخرى.

ومن هنا يتخذ شعر السلاطين في هذه المواقف بعديه: القيمي والاجتماعي في تسليط الضوء على حقيقة الوجود العربي في تلك الحقبة، ودائرة الصراع التي كانت تتّسع ما أدى إلى زوال الحكم العربي في تلك البلاد.

شغلت فكرة الموت، ومسألة التفكير الوجودي في الحياة العقل البشري أياً كان المنصب الذي يشغله الإنسان والمكانة التي يتبوأها، وفي هذه الدراسة سنتبع ذلك الجانب التأملي لدى الطبقة الأولى من الناس، وهم الحكام الأندلسيون الذين واجهوا مواقف صعبة تأرجحت فيها حياتهم بين الموت، وبعض أشكاله: من أسر أو سجن، كما سنتتبع تلك اللحظات، وما جادت به قرائحهم من قصائد خلّدتْ تلك الحالات وأرّخت لها.

أوّلاً هاشم بن عبد العزيز[1]

استهل شاعرنا قصيدته البائية [2] بخطاب زوجه (عاج) التي يعتذر فيها إليها عدم استطاعته زيارتها بسبب سجنه ، مبيناً لها أن الزمن لا يدوم على حال والأيام لا يستقرُّ لها شأن ، فهي حال متغيرة متّعظاً ممّا حلَّ به مؤكّداً أنَّ الحياة لا يؤمن لها جانب يقول :

وإنّي عداني أنْ أزورَكِ مطبقٌ وبابٌ منيعٌ بالحديدِ مضبّبُ

فإنْ تعجبي يا (عاجُ) ممّا أصابني ففي ريبِ هذا الدَّهرِ ما يتعَّجبُ

تنمُّ الأبيات على شخصية رجل حكيم خبر الحياة ، وأدرك تقلباتها ، ولذلك يحاول التعالي على واقعه المأساوي ، ليبين رأيه في الحياة مُبدياً موقفه الرافض للهرب من مواجهة مصيره ، ولكن كيف يفرُّ ، وهو الفارس والقائد الذي كانت له صولات وجولات يواجه الأبطال في حومة الوغى ، كما أنه رجل الدولة الثاني؟! يقول :

وكمْ قائلٍ قالَ : انجُ ويحكَ سالماً ففي الأرضِ عنهم مستراد ومَذْهَبُ

(١) ولي كورة حيان في عهد الأمير محمد بن عبد الرحمن الذي كان يؤثره بالوزارة ويرشحه مع بنيه وهو أحد رجالات الموالي المروانية بالأندلس ، وقد ولاه الأمير المنذر الحجابة ، ولم يطل به الأمر فانقلب عليه ، وقتله في سجنه بعدما قاسى مرارة السجن وويلات العذاب الذي لحق به وبخلفه بسبب منه .

انظر : الحلة السيراء : ابن الأبار البلنسي ، تح : د. حسين مؤنس ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٥ م ، ١/١٣٧

وانظر : المغرب في حلى المغرب : ابن سعيد الأندلسي ، تح : د.. شوقي ضيف ، دار الكتب ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٩٣ م ، ج ٢/ ٩٤ و ج ١/ ٥٣ .

وقد اختلفت الروايات في سبب ذلك الموقف والانقلاب عليه وأيا يكن السبب ، فقد أثر عنه أن قرطبة كلها قد بكت عليه .

انظر : الحلة السيراء ، ابن الأبار البلنسي ، تح : د. حسين مؤنس ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٥ م ، ١/ ١٣٩.

(٢) الحلة السيراء ، ١/ ١٤٠

فقلْتُ لهُ: إنَّ الفرارَ مذلّةٌ ونفسي على الأسواءِ أحلى وأطيبُ

وفي هذين البيتين ربما استحضر شاعرنا رائية الشاعر الأمير أبي فراس الحمداني في قصيدته التي وجهها لابن عمه سيف الدولة، لافتدائه حينما وقع أسيراً لدى الروم، ولعل تشابه الحالة، وتماثل الموقف هو ما قرَّب بين المعاني على الرغم من بعد المسافة، واختلاف الزمان والناس و المصير، فالشاعر الحمداني أسر على يد الروم وسجن في القسطنطينية خارج حدود موطنه حلب، فيما أودع شاعرنا في سجن المطبق في قرطبة موطنه ومكان سلطانه ومجده، وهذا التماثل في الحدث والموقف أدى باعتقادنا إلى تشابه الموقف الانفعالي لدى الشاعرين من خلال تماثل حالة الأسر، والمكانة التي كانا يمثلانها قبل ذلك، فكلاهما من علية القوم وقادة الدولة، ومن خواص الحاكم الأول وشعرائه الذين يشار إليهم بالبنان، و في هذا التماثل ما يؤكد الوعي المشترك لدى الشاعرين الذي أدى إلى تماثل الحالة، وهو تقارب وصل إلى حد التطابق يقول أبو فراس الحمداني :

أسرْتُ وما صحبي بعُزْلٍ لدى الوغى ولا فرسي مهرٌ ولا ربُّهُ غمرُ
ولكنْ إذا حُمَّ القضاءُ على امرئٍ فليس لهُ برٌّ يقيهِ ولا بحرُ
يقولون لي: بعتَ السّلامةَ بالرّدى فقلْتُ: أما والله ما نالَني خسرُ
وقال أصيحابي: الفرار أو الرّدى فقلْتُ: هما أمرانِ أحلاهما مرُّ
ولكنَّني أمضي لما لا يعيبُني وحسبُكَ منْ أمرين خيرُهما الأسْرُ(١)

وهو ما تدور في فلكه معاني مرثية شاعرنا، والقصيدتان تتماثلان على مستوى الموقف الحياتي، مثلما تتوافقان في البناء الفني وأسلوبية البناء الهيكلي للقصيدة الذي اتخذ من عنصر القص عبر الحوار أساسا تنهض عليه القصيدة

(١) ديوان أبي فراس الحمداني: شرح د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ثانية، ١٩٩٤ م، قافية الراء، ص ١٦٥.

لينتقل إلى تصوير حالة الحزن، وما يعانيه من سوء معاملة، مشبهاً حاله بمن يتقلب على الجمر المشتعل :

وفي النّفس أشياءٌ أبيتُ بِغَمِّها ... كأنّي على جمر الغضى أتقلّبُ
تركْتُ رشادَ الأمرِ إذْ كنْتُ قادراً ... عليه فلاقيتُ الذي كنْتُ أرهبُ

وأمام هذا الواقع ويقينه بأن الموت نازل لا محالة وساعة رحيله قد أزفت لا يجد أمامه سوى التسليم لتلك النهاية المحتومة التي يتقبلها باعتقاد المؤمن الذي يدرك أن الموت قضاء وقدر محتوم، وفي الوقت نفسه يدرك أن ثمة من سيشمت به، فيلتفت إلى هؤلاء الشامتين محذراً إياهم بأن لا شماتة في الموت، لأنه كأس دائرة على كل شفة، ونهر وارده كل كائن حي، والموت هو المآل والنهاية للكائن الحي، وإن اختلفت الأسباب وتنوعت الطرق .

سأرضى بحكمِ اللهِ فيما ينوبُني ... وما مِنْ قضاءِ اللهِ للمرءِ مهربُ
فمَنْ يكُ مسروراً بحالي فإنَّهُ ... سينهلُ في كأسي وشيكاً ويشربُ

ثانياً ـ سعيد بن جودي

أبو عثمان سعيد بن سليمان بن جودي السعدي، أمير أندلسي، تولّى الحكم سنة: (٢٧٧ هـ)، وانتهت حياته بالقتل غيلةً سنة: (٢٨٤هـ) (١)، وقع أسيراً على يد عمر بن حفصون، ومن قصيدته في الأسر: (رائيّته) التي يقول فيها: (٢)

خليليَّ صبراً راحةُ الحرّ في الّصبرِ ... ولا شيءَ مثل الصَّبر في الكرب للحُرِّ
فكم من أسيرٍ كان في القيدِ موثقاً ... فأطلقه الرحمن من حلق الأسر

---

(١) الحلة السيراء ص ١/ ١٥٦
(٢)المقتبس في تاريخ الأندلس، ص ١٤٩.

ولوكنْتُ أخشى بعضَ ما قدْ أصابَني   حمتني أطرافُ الرّدينيةِ السُّمرِ
فقدْ علمَ الفتيانُ أنّي كميُّها   وفارسُها المقدامُ في ساعةِ الذُّعرِ
فيا ظاعناً أبلغْ سلامي تحيَّةً   إلى والديّ الهائمينِ لدى ذكري

يستهلُّ الشاعر سعيد قصيدته بمطلع تقليدي مخاطباً صديقيه مطالباً إيَّاهما بضرورة التحلي بالصبر الذي يرى فيه الدواء الناجع في معالجة النوائب، مبدياً رأيه الذي يعتمد فيه على الخبرة والتجارب السابقة في الحياة وهو رأي يكشف عن إيمان الشاعر بالفرج الذي يأتي من الله لينتقل بعد ذلك التقديم إلى ذاته يحاول النهوض بها من هذا الواقع الأليم ليستعيد صورة الماضي الذي كان فيه الفتى المقدام والفارس الذي لا يخشى ميادين المعارك، وقد ذكر لفظة الفتى والفتيان في تأكيد الفتوة التي تتصف بها تلك المرحلة من عمر الإنسان بما تمثّله من الزهو والشباب والقوّة كما نلحظ استخدام الشاعر لاسم الفاعل فارس، والصفة المشبَّهة: (كمي ومقدام)إمعاناً في إثبات فروسيته وبطولته التي يعتزُّ ويفخر بها، ليحمل السلام إلى والديه اللذين يتلهفان إلى سماع خبر عنه.

وأدِّ إلى عِرسي السَّلامَ وقُلْ لها: عليكِ تحيَّاتي إلى موقفِ الحشرِ
بهمّكِ ألقى خالقي يومَ موقفي   وكربُكِ أقصى لي من القتلِ والأسرِ

وهنا يستحضر زوجه من خلال طلبه تأدية التحية إليها التي يعتقد أنه لن يستطيع بعد هذا الموقف أن يراها، ليبيّن لها أن معاناته من الأسر تضعف أمام ما يشعر به من الحزن بسبب حالة زوجه في معاناتها بعده ليختم في النهاية تأكيد موته الذي قد يكون بتقطيعه، فلا يجد له مكاناً في الأرض يدفن فيه، ليكون طعاماً للنسور الجوارح:

وإنْ لمْ يكُنْ قبرٌ فأحسنُ موطناً   منَ القبرِ للفتيانِ حوصلةُ النَّسرِ

وهو بذلك يحيل على ما ذهب إليه الشاعر الطرماح بن حكيم(١) بالدعاء الذي يتوجه إلى الله ليجعل وفاته ذات خصوصية متميزة عن ميتة الآخرين ، وهو بهذه الرغبة لا يستعجل الموت ، بل يستأنف الدعاء بـ (إن الشرطية) التي تفيد تقييد الحدث بشرطية متباطئة :

فيا ربّ لا تجعلْ وفاتيَ إن أتتْ   على شرجعٍ يعلى بخضر المطارفِ(٢)
ولكن شهيداً ثاوياً في عصابةٍ   يصابون في فجٍّ من الأرضِ خائفِ

وهو يرجو أن تكون ميتةً ذات معنى وقيمة ، فيطلب الاستشهاد مؤكداً.أنه إذا انتهت الحياة انتهى بانتهائها الأذى والشر و الفساد ، ويبقى الأمر بعد الموت للجزاء ، وفكرة الحساب تستدعي لديه ذكر أعماله المسجلة في صحيفته :

فأقتل قعصاً ثمَّ يرمَى بأعظمي   مفرّقةً أوصالُها في التّنائفِ
ويصبحُ لحمي بطنَ نسرٍ مقيلُهُ   بجوّ السّماء في نسورٍ عواكفِ

والشّاعر لا ينظر إلى الوراء ولا يستعيد الماضي ، بل يتطلع إلى الأمام دائماً ، فيرى المستقبل بعين لا تقبل الأرض مأوى أخيراً ، ونهاية طبيعية لها ، لأنها ستكون سجناً يقيّد حرية الشاعر ، بل يتطلع إلى السماء كمكان يضم نفس الشّاعر الممتلئة عنفواناً وكبرياء تستندان إلى إرادته بأن يكون ذا مكانة سامية مرتبطة بميتته التي لا يريد لها أن تشابه موت الآخرين موزّعاً خلايا جسده في بطون النسور ، وما اختياره للنسور إلا لارتباطه الوثيق بالحياة ، وإدراكه أن النسور تُعمِّرُ طويلاً ، .في موقف مماثل لموقف شاعرنا الذي يقول فيها ، ولعلَّ في اختيار الشاعرين لتلك الطبيعة من الدفن تتمثل في إنها إرادة العيش والرغبة في البقاء ، فيضمن لنفسه استمرارية طويلة ستبقى ما دامت حياة هذه النسور — التي

(١) هو الطرماح بن حكيم بن الحكم بن نفر بن قيس.بن طيء ، ويُكنّى أبا نفر وأبا ضينة ، ت : (١٢٥)هـ ، والطرماح : لقب يعني طويل القامة .انظر :الأغاني ، للأصفهاني ، شرح وتعليق د سمير جابر دار الكتب العلمية بيروت بلا جزء جزء ١٢ ، ص ٤٣.

(٢) ديوان الطرماح : تح : د. عزة حسن ، دار الشرق العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٤ م.

تقاسمت وتوزّعت جسده - حية ، وكذلك هي تعبير من جهة عن رغبة الشّاعر بالانعتاق من ضيق القبرإلى فضاء الحرية الواسع ، والتحليق بكل خلية من خلاياه الموزَّعة بين النسور في فضاءات الحرية ، والعيش أطول زمن ممكن من جهة ثانية.(١)

ثالثاً الأمير: عبد الله بن محمد بن عبد الرحمن

تولى الحكم بعد أخيه المنذر سنة (٢٧٥)هجرية ، وقد عانت البلاد في ظل حكمه أسوأ عهودها ، فعمت الفتن طول البلاد وعرضها ، وطغى الاستبداد في إماراتها ، ونشأت الدول التي تناصبه العداء وتتربص فيها الدوائر ، وتضمر لها الحقد والبغضاء ، ولم يكن حال الداخل بأفضل من وضع الخارج فتأججت نار التباغض ، واستعرت أوار الحروب الداخلية بين الملك والمقربين منه إلى حد وصل به إلى التخلص من أخوته الذين قتل بعضهم ، فكانت بداية النهاية في عهد عبد الله ، وانطفاء شمعة حكمه وزوال سلطانه[٢] ، وفي ظل هذا الواقع المأساوي يستشعر الملك النهاية ، فيرتدُّ إلى ذاته راثيا إياها باستهلال يعتمد فيه أسلوب النداء يقول:

يا من يراوغُه ُالأجلْ ... حتَّامَ يلهيك الأملْ ؟
حتَّام َلا تخشى الرّدى ... وكأنَّهُ بك قدْ نزلْ
هيهاتَ يشغُلُكَ الرَّجاءُ ... ولا يقومُ لكَ الشغلْ
وكأنَّ يومَكَ لمْ يكنْ ... وكأنَّ نعيَكَ قدْ نزلْ[٣]

(١) رثاء النفس في الشعر العربي القديم ، وليد العرفي ، المعرفة ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٧م ، عدد ٥٢٩ السنة السادسة والأربعون ، تشرين الأول ٢٠٠٧ م ، ص ٧٧

(٢) انظر الحلة السيراء : ابن الأبار البلنسي ، تح : د. حسين مؤنس ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٥ م ، ١/ ١٢٠

(٣) الحلة السيراء ١/ ١٢٢

البيان المغرب ١/ ١٥٢

وهذا الاستهلال أفاد دلالة نفسية ، وكأنه يخاطب آخر بعيداً عنه ، وما ذاك المخاطب إلا روحه التي يشعر أنها قد فارقته مثلما زال ملكه ، وهو في هذه الحالة إنما يعيش حالة اضطراب وخوف شديدين في مواجهة الموت الذي يعبث فيه ، وهو يدرك أن الموت حاصل ، ولكنه يجهل لحظة وقوعه ، وفي هذا الجهل إنما يعلل نفسه بالأمل ، فيتساءل بهذا الاستفهام الإنكاري في محاولة محمومة لإضاءة هذا النور الأمل وسط هذا الجو المظلم ، وهذا ما يفسر تتابع الاستفهام في الأبيات الأربعة مع التشبيه الذي جاء بقصد التوكيد ، لا بهدف التمثيل والمشابهة الذي يبلغ ذروته في البيت الأخير حيت ترد الأداة : (كأن) في مستهل صدر البيت وعجزه إمعاناً من الشاعر في تأكيد حتمية النهاية التي عبر عنها بدوال الصيغة الاسمية المضاف إلى كاف المخاطب : (يومك) وهو الشاعر نفسه ، ودالة الفعل المضارع : (لم يكن) الذي انقلب إلى دلالة الماضي بالنفي ما يشير إلى عمق إحساس الشاعر بأن الحاضر أصبح ماضياً لينتهي البيت بالفعل الماضي المقترن بقد : (قد نزل) التي تفيد تحقق الحدث وحصوله على وجه الحقيقة لا الاحتمال .

وفي قصيدته الهمزية [1] يقدم لنا الشاعر رثاءه لنفسه من خلال موقفه من الحياة عبر قوالب الحكمة ، والعبر التي أمدته بها خبرته في أحوال الدهر وتقلبات الزمن ، وهو الذي جرّب الحياة بحلوها ومرها ، كما عاصر تقلبات أحوالها على مدى سبعين عاماً في ظل خلافة استمرت قرابة ربع قرن ، ليصور تلك الحياة ويقدمها لنا بعدسة الفيلسوف الزاهد ، لا بعين الحاكم المزهو بسلطانه ومجده ، وكأنما هو يتقفى أبيات الشاعر لبيد الذي سبقه في التعبير عن تلك الحقيقة الراسخة :

ألا كلُّ شيءٍ ما خلا اللهَ باطلُ   وكلُّ نعيمٍ لا محالةَ زائلُ [2]

---

(١) البيان المغرب ٢/ ١٥٥

(٢) ديوان لبيد بن ربيعة ، شرح الطوسي ، تح : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ م ، ص ١٤٥.

فنجد شاعرنا يوجه الدعوة إلى الزهد في هذه الدنيا التي يؤكد أن مصيرها الفناء

أرى الدُّنيا تصيرُ إلى فناءٍ   وما فيها لشيءٍ من بقاءِ
فبادِرْ بالإنابةِ غيرَ لاوٍ   على شيءٍ يصيرُ إلى فناءِ

لينتقل بعد ذلك إلى تصوير حاله في مشهد جنائزي، وقد حُمِل على النعش، وقد تغيرت ملامحه وزال رونق لونه، ليعبر عن حقيقة سطوة الموت، وأن لا قوة تقف أمامه، وما من سبيل إلا ذرف الدموع، فيطلب من نفسه أن تبكي، وقد أدرك النهاية يضيف:

كأنَّكَ قدْ حملْتَ على سريرٍ   وصارَ جديدُ حسنِكَ للبلاءِ
فنفسكَ فابكِها أو نُحْ عليها   فربَّما رُحِمْتَ على البكاءِ(١)

وعلى الرغم مما يبدو عليه الخطاب من اتسامه باللين ونبرة الاستعطاف إلا أنه يحاول من خلاله إثبات ذاته من خلال هذا الأمر، إذ إنه يرى في تلك النفس المتهاوية بقية من قدرة على الأمر والطلب، وهو ما يوحي به حرف العطف (أو) الذي يفيد التخيير بين أمرين، وهي لهجة لا يعرفها أصحاب القرار، ولا يتقنها ذوو الأمر والنهي.

رابعاً المعتضد بالله

أبو عمرو عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي صاحب إشبيلية في عهد ملوك الطوائف، قامت سياسته على إبادة كل من كان خطرا على سياسته(٢) وتذكر

---

(١) الحلة السيراء ١/١٢٢

و البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، أحمد بن محمد بن عذاري المراكشي (ت نحو٦٩٥ هجرية)، تح: ج.س. كولان و أ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، بلا، ج ٢ ص ١٥٥ .

(٢) هو أبو عمرو عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي صاحب إشبيلية في عهد ملوك الطوائف فقامت سياسته على إبادة كل من كان خطرا على سياسته

المصادر أنه (استطاع أن يفرض نفسه كطاغية يطاع ويفرض احترامه بدافع الخوف منه على الصعيدين الداخلي والخارجي)[1].ويعود الباعث لهذه القصيدة عجزه عن كسب رضى أبيه الذي غضب منه، ففرّ هرباً، وخوفاً من عقابه، وطالت به الغربة، واتّسعت الهوة بين الابن الهارب، والسلطان الغاضب المتوعد الذي بقي على موقفه، و لم تستطع حالة الابن الاستعطافية أن تغير من موقف الأب شيئاً، فظل متجمد العاطفة، متبلد المشاعر تجاه الابن الذي حاول أن ينال رضى الوالد من دون جدوى، فيستهل مرثيته بتصوير تلك المفارقة بين موقفه الذي يعبر عنه بالطاعة والولاء في السر والعلن في مقابل موقف الوالد الذي لم يُجزِه على تلك الطاعة، وذاك الولاء إلا بالتقريع والملاحقة على حد وصفه في قصيدته البائية [2] يقول:

أطعتُكَ في سرّي وجهري جاهداً   فلم يكُ لي إلّا الملام ثوابُ
وأعملْتُ جهدي في رضاكَ مشمّراً   ومن دون أن أفضى إليه حجابُ

ولما أعجزه نيل الصفح عنه انطفأت في عينيه مصابيح الأمل، وأغلقت أمامه بوابة النجاة الوحيدة التي كان يأمل الخروج من خلالها من المأزق الذي وجد نفسه محاصراً ضمنه فيهرب، وهو يدرك أنه في سجن كبير هو دائرة الأرض التي لا تستطيع على رحابتها أن تمنع سطوة الأب من الوصول إليه يقول:

ولكنّكَ الدُّنيا عليَّ حبيبةٌ   فما عنكَ لي إلّا إليكَ ذهابُ

وقد بدأ يشعر أن استدرار عطف أبيه ذهب أدراج الرياح إزاء موقف الأب الذي لم تستطع شاعرية الابن، ولا عاطفة الأبوة أن تغيير موقفه، ولا أن تكسر جمود الرفض في نفس الأب لابنه، فيعبر شاعرنا عن ذلك الإحباط، وقد بدا

(١) انظر: التاريخ السياسي والاجتماعي لاشبيلية في عهد الطوائف، محمد بن عبود، الشويخ، تطوان، المغرب، ١٩٨٣م، ص ٥٦.
(٢) الحلة السيراء ٢/ ٤٦

اليأس متغلغلاً في نفسه مسيطراً على كل تفكيره الذي راح يستشعره حالة واقعة، ومصيراً محتوماً يقول في تصوير ذلك:

ولّما كبا جدّي إليكَ ولم يسغْ   لنفسي على سوءِ المقامِ شرابُ
وقلَّ اصطباري حينَ لا لي عندكمْ   منَ العطفِ إلّا قسوةٌ وعتابُ

إلا أن شاعرية الابن تستطيع أن تجد لها مدخلاً إلى نفس الوالد، وأن تتغلغل كلمات شعره قطرات ندى تنعش جفاف حالة الرفض لدى الأب، فيتداعى جليد الجفاء أمام دفء التسامح وتستطيع كلمات استعطاف شاعرنا في النهاية أن تزيل تلك الغمامة السوداء من سماء علاقته بأبيه الذي يطلب إليه الحضور، فتتدفق قريحة شاعرنا مع هذا الخبر أبيات تكاد تطير بأجنحة القوافي مثلما الشاعر يغذُّ السير، وكأنه يطوي الأرض تحليقاً على ظهر عقاب، لا سيراً على سرج جواد أو ناقة، وكأنما ارتدت إليه الروح بعدما أيقن أن نهايته قد حانت، فيصور لنا تلك الفرحة بقوله [1]:

فررْتُ بنفسي أبتغي فرجةً لها   على أنَّ حلوَ العيشِ دونكَ صابُ
وما هزَّني إلاّ رسولُكَ داعياً   فقلْتُ: أميرَ المؤمنينَ مجابُ
فجئْتُ أغذُّ السّيرَ حتّى كأنّما   يطيرُ بسرجي في الفلاةِ عقابُ

ولا بد هنا من ملاحظة دلالة الفعل: (ما هزني) المسبوق بالنفي الذي يفيد قدرة تلك الدعوة على تغيير الحالة النفسية لدى شاعرنا التي نقلته من حالة اليأس، ومشاعر الحزن إلى حالة السعادة الذي يصل حد النشوة، وبما يحمله من شعور بالفرح يصل حد الانتشاء الذي يسري في شرايينه كالدم في الأوردة حيث يكون اللقاء بين الابن والأب تجسيداً لاسترداد الجسد روحه، وهي ما تُمثّل المعادل الموضوعي لاسترداد الابن المكانة التي ظنَّ أنّه خسرها إلى الأبد وبخسارته

(١) الحلة السيراء ٢ / ٤٧

إياها سيخسر السلطة والإمارة إلا أن أمله قد تحقّق باستعادة ثقة الأب ، وقد شاء له القدر أن يتولى السلطة بعد وفاة والده [١]

خامساً أبو عامر بن شُهيد (أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن شهيد الأندلسي القرطبي)

ومما أورده ابن خاقان عن سجنه أنه " دبَّت إليه أيام العلويين عقارب برئت بها من أباعد وأقارب واجهته بها صرف قطوب ، وانبرت إليه منها خطوب نبا لها جنبه عن المضجع ، وبقي بها يأرق ولا يهجع إلى أن علقته من الاعتقال حباله وعقلته في عقال أذهب ماله ، فأقام مرتهنا ولقي وهنا " [٢] ويصور ابن شهيد حاله في السجن ، وقد تحمّل من الهوان وذلة النفس ما حوّل مكانه إلى قبر ، فيصوّر السجن بما فيه من جدران وأبواب ، كما يُعبّر عن اشتداد معاناته بين جدران السجن التي ما إن يفتح الباب حتى يشعر بدنو ساعته ، وإنزال عقوبة الموت فيه فتتساقط نفسه وتخر قواه ، وكأنه يعيش الموت كلما فتح باب السجن عليه ، وبذلك يقدم حالة من الأسى المتكرر كل يوم :

قريبٌ بمحتلّ الهوانِ بعيدُ ... يجودُ ويشكو حزنَهُ فيزيدُ

فمنْ مُبْلغُ الفتيانِ أنّي بعدهمْ ... مقيمٌ بدارِ الظالمينَ وحيدُ

مقيمٌ بدارٍ ساكنوها منَ الأذى ... قيامٌ على جمرِ الحمامِ قعودُ

ويُسمَعُ للحنّانِ في جنباتها ... بسيطٌ كترجيعِ الصّدى ونشيدُ

وما اهتزَّ بابُ السّجنِ إلّا تقطّرتْ ... قلوبٌ لنا خوفَ الرّدى وكبودُ

---

(١) يروى أنه استدعى في أخر أيامه المغني الصقلي الذي أنشده

نَطوي اللّيالي عِلْماً أنْ ستطوينا ... فشعْشعيها بماءِ المُزْنِ واسْقينا

فتطير منها وشعر بدنو موته وزوال ملكه فمات بعد خمسة أيام ، وهي عدد الأبيات التي أنشدها الصقلي . انظر القصة في : الحلة السيراء ٢/ ٥٣

(٢) مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس ابن خاقان تح محمد علي شوابكة ، دار عمار ، مؤسسة الرسالة ، ط ١ ، ١٩٨٣ م ، ص ١٩٨

لينتقل من تصوير الحالة النفسية التي يشعر بها إلى الحالة المادية التي يعيشها في هذا السجن ليصور قيده الذي حول الدنيا في عينيه إلى قيود تحجب عنه رؤية أي شيء غير سخط الإمام ذلك السخط الذي جعل حياته غمامة سوداء تعتم سجنه، وتزيد من ظلمته سوادا، وفي هذا المناخ النفسي يحاول أن يواسي نفسه، فيتعزّى بمشاركة الحمام له في البكاء، ليجد في شجو الحمام مشاركة وجدانية من الطير له، وكأنّ الحمام يشاركه الألم نفسه على اختلاف الحالة والسبب بينهما وفي هذا التشارك يبلغ المشهد بعده الدرامي الذي يشرك الطبيعة والجمادات معه في الحزن، ليكون الحمام شريك الشاعر في البكاء، وهو بهذه المناجاة يستحضر مناجاة أبي فراس الحمداني الذي كان يعاني الواقع نفسه، ويعيش الحالة ذاتها في قصيدته :

أقولُ وقدْ ناحَتْ بقربي حمامةٌ ... أيا جارتا هلْ تشعرينَ بحالي
لقدْ كنْتُ أولى منكِ بالدّمعِ مقلةً ... ولكنَّ دمعي في الحوادثِ غالِ
أيضحكُ مسجونٌ وتبكي طليقةٌ ... تعالي أقاسمْكِ الهمومَ تعالي

ومما لا ريب فيه أن تماثل الوضع وتشابه الحال جعلت كلاً من الشاعرين يعيش المشهد نفسه على الرغم من تباعد الزمان وتبدل المكان، فقد قرّبت المعاناة الإنسانية المشاعر، ووحّدت الأحاسيس، فتقارب البوح وتمازج الألم في السجن الذي أصبحت جدرانه عند ابن شهيد التي لا حياة فيها تشعر بمأساة الشاعر، وقد راح يشاطره باب السجن المصنوع من الحديد بكاءه "

ولسْتُ بذي قيدٍ يرنُّ وإنّما ... على اللّحظِ منْ سخطِ الإمامِ قيودُ
وقلْتُ لصدّاحِ الحمامِ وقدْ بكى ... على القصرِ إلفاً والدّموعُ تجودُ
ألا أيُّها الباكي على مَنْ تحبُّهُ ... كلانا مُعنّىً بالخلاءِ فريدُ
وهلْ أنتَ دانٍ منْ مُحبٍّ نأى به ... عنِ الإلفِ سلطانٌ عليهِ شديدُ

فصــفّقَ مــنْ ريــشِ الجنــاحينِ واقفــاً   علــى القــربِ حتّــى مــا عليــهِ مزيــدُ
ومــا زالَ يبكــيني وأبكيــهِ جاهــداً   وللشّــوقِ مــنْ دونِ الضّــلوعِ وقــودُ
إلى أن بكى الجدرانُ من طولِ شجونا   وأجهــشَ بــابٌ جانبــاهُ حديــدُ

ويلتفت بعد ذلك إلى مديح السلطان الذي في يده خلاصه مما هو فيه محاولا أن ينال رضاه ويكسب عفوه وعطفه مركزا على مديحه بأهم خصيصتين تحبهما النفس البشرية ، وهما الكرم والسيادة في محاولة منه ليصور ما يعانيه من سوء حالة وصل إليها ، وقد أضحى يشتاق ليتنفس الهواء الصافي والماء العذب ، وينعم بفضاء الحرية ، وقد تحقق له ما أراد يقول :

أطاعَــتْ أمــيرَ المــؤمنينَ كتائــبٌ   تَصــرّفُ في الأمــوالِ كيــفَ تريــدُ
فللشّــمسِ عنْهــا بالنّهــارِ تــأخّرٌ   وللبــدرِ عنهــا بــالظّلامِ صــدودُ
ألا إنّهــا الأيــامُ تلعــبُ بــالفتى   نحــوسٌ تهــادى تــارةً وســعودُ
ومــا كنْــتُ ذا أيــدٍ فــأذعنُ ذا قــوىً   مــنَ الــدّهرِ مُبــدٍ صــرفهُ ومعيــدُ
إلى المعتلــي عاليْــتُ همّــي طالبــاً   لكرّتِــــهِ إنَّ الكــــريمَ يعــــودُ
همــامٌ أراهُ جُــودُهُ ســبلَ العــلا   وعلّمَــهُ الإحســانُ كيــفَ يســودُ
حنانيــكَ إنَّ المــاءَ قــدْ بلــغَ الزّبــى   وأنْحَــتْ رزايــا مــا لهــنَّ عديــدُ
ظمئْــتُ إلى صــافي الهــواءِ وطلقِــهِ   فهلْ لي يوماً في رضـاكَ ورودُ ؟[1]

سادساً المعتمد بن عبَّاد

ضعفت دولة ابن عباد ، فكثرت الأطماع بدولته ، الأمر الذي أدى إلى أن ينقلب عليه يوسف بن تاشفين الذي كان يسانده ضد أعدائه ، فأزال حكمه ،

(١) ديوان ابن شُهيد أبو عامر أحمد بن عبد الملك (٤٢٥) هـ ، جمع و تح : محي الدين ديب ، المكتبة العصرية بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ م ، ص ٦٣

واقتاده ومن معه أسيراً، ليقضي حياته في أغمات وراء مراكش منفياً غريباً يقول في رائيته [1]:

غريبٌ بأرضِ المغربين أسيرُ ... سيبكي عليه منبرٌ وسريرُ

وتندبُهُ البيضُ الصَّوارمُ والقنا ... وينهلّ دمعٌ بينهن غزيرُ

سيبكيه في زاهيهِ والزّاهر النّدى ... وطلابُهُ والعرفُ ثمَّ نكيرُ

يتبدى الإحساس الخانق الذي يسيطر على الملك، وقد أُبْعِدَ عن سلطانه وزال نجم مجده الذي جعله يستشعر الغربة غربتين:

أولاهما: ذاتية تنعكس من خلال معاناته النفسية، وما يعتمل في داخله من إحساس بفقد الملك.

ثانيتهما: موضوعية تتمثل بجغرافية المكان الذي تغيّرت ملامحه، وتبدَّلت معالمه.

يستهلُّ الشاعر مرثيته بلفظة "غريب" بما تحمله من شحنة انفعالية خانقة تخفي خلفها حسرة نفس متألمة، وقد جاءت بصيغة التنكير، لتفيد ذلك الإحساس الذي يعيشه الشاعر بما فيه من حزن، وتحسر على فقده دولة ملكه، وغياب شمس إمارته، وقد أصبح أسيراً منفياً لا حول ولا قوة، وقد أفرد وحيداً غريباً لا يجد من يشاركه تلك المشاعر سوى الجماد، وما ذاك الجماد الصامت سوى رموز سلطته وحكمه الذي انتهى، وهو الشاعر المرهف الإحساس، والأديب الفصيح، والحاكم القائد الذي تفتقده ساحات المعارك وميادين القتال، وهي تعكس الحالة النفسية المنهارة التي تحاول الاتكاء على الماضي للقفز على

(١) ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية أبو القاسم محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل بن عباد، ت: (٤٨٨) هـ، تح: د. حامد عبد المجيد ود. أحمد بدوي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢ /١٩٩٧ م، ص ٩٨ - ٩٩

الواقع، وتذكرنا هذه الالتفاتة برثاء مالك بن الريب (ت ٦٠هـ /٦٨٠ م) [١] الذي يستحضر من يبكي عليه، فلا يجد سوى أدوات القائد التي هي: (السيف والرمح والفرس) يقول: [٢]

تذكرْتُ مَنْ يبكي عليَّ فلم أجدْ   سوى السَّيف والرّمح الرّدينيّ باكيا
وأشـقرَ خنديـد يجـرُّ عنانَـهُ إلى   المـاءِ لم يـتركْ لـه المـوتُ سـاقيا

ولا يفتأ شاعرنا المعتمد يستذكر أيامه الخوالي التي آلت إلى ذكرى تمر على شريط مخيلته ،وكأنها أضغاث أحلام عابرة يقول :

إذا قيلَ في أغماتَ قدْ ماتَ جودُهُ   فمـا يرتجـى للجـود بعـد نشـورُ
مضـى زمـنٌ والملـكُ مستأنسٌ بـهِ   وأصـبحَ عنـهُ اليـومَ وهـو نفـورُ
بـرأيٍ مـنَ الـدَّهرِ المُضـلِّلِ فاسـدٌ   متى صلحتْ للصّالحينَ دهورُ؟ !

ليلتفت بعد ذلك في نظرة اعتبارية ليؤكد أن الحياة لا تسير حسب مشيئة الإنسان بوتيرة واحدة، وأن التجارب الإنسانية قبله تشير إلى تبدل الأحوال، فيعتبر بما حدث مع غيره ممن سبقوه من ملوك وزوال دول:

أذلَّ بـني مـاء السّـماء زمـانُهمْ   وذلّ بـني مـاء السّـماء كـثيرُ
فمـا ماؤهـا إلّـا بكـاءٌ علـيهمُ   يفـيضُ علـى الأكبـادِ منـهُ بحـورُ

ثم يلتفت أبعد إلى ماضيه في محاولة للهروب من ضيق الواقع وسط هذا المحيط المحزن، ليرسم في مخيلته صورة ذلك الماضي البعيد التي يحاول أن يعيد تلوينها في ذاكرته من جديد عله يجد في تلك الصورة المرسومة بخيوط الحسرة،

---

(١) البكري أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد (ت ٤٨٧) هـ، معجم ما استعجم، لجنة التأليف، تحك مصطفى السقا، القاهرة، ١٩٤٥ م السمط ١/ ٤١٩ .

(٢) ديوان مالك بن الريب، تح: د. نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية مج ١٥، ج ١، ص ٩٠- ٩١ .

وألوان الأسى ما ينفس به عن ضيق حالته التي بدأت تتقارب فيها حبال الموت، وتضيق دائرة محيطها، لتشير إلى اقتراب النهاية التي أصبحت حالة واقعة، وحدثاً محققاً يقول:

فيا ليتَ شعري هلْ أبيتنَّ ليلةً — أمامي وخلفي روضةٌ وغديرُ ؟!
بمنبتةِ الزّيتونِ موروثةِ العُلا — تُغنّي قيانٌ أو ترنُّ طيورُ
بزاهرِها السّامي الّذى جادَهُ الحيا — تشيرُ الثُّريا نحونا ونشيرُ
ويلحظُنا الزّاهي وسعدُ سعودِهِ — غيورين والصّبُّ المُحبُّ غيورُ

فيطلق سهم أمنياته من قوس رغباته علـه يقنص لحظات الفرح التي كانت أيام حكمه، وقد تدفقت المياه أمامه، وامتلأت أركان قصره بالخضرة، والوجوه الحسان، وأصوات البلابل تعزف سمفونية الطبيعة في هذا الجو الساحر، ليتساءل تساؤل العارف المؤمن بأن كل شيء مقدر وبقضاء الله ومشيئته:

تراهُ عسيراً أمْ يسيراً منالُهُ — ألا كلُّ ما شاءَ الإلهُ يسيرُ؟ !

سابعاً ـ الراضي بن المعتمد

يحاول في قصيدته استعطاف والده الذي يشبه غضبه عليه بحزِّ السكين في جسده التي عبر عنها بـ: (حزّ المُدى) وهي صورة حسية نفسية تُصوّر مدى ضيق الشاعر بالحياة التي تحوّلت إلى جحيم تقضُّ مضجعَهُ بجمرها نهاراً، ورماداً يُلوّن له الدنيا داكنة ليلاً، وتؤرّق عيشه بعدما طال به الزمن، واستمرّ غضب والده عليه، فعبّر عن ذلك بقوله[1]:

مالي حرمْتُ رضاكَ لي وهو الّذي — قدْ كنْتُ أرهبُ منْ زمانٍ أنكدا
إنّي وحقّكَ واجدٌ بين الحشا — من أجلِ سخطِكَ مثلَ حزِّ بالمُدى

(١) الحلة السيراء ٢ / ٧٣

يبين الشاعر الراضي في أبياته أن لا شيء كان يخيفه في هذه الحياة اكثر من غضب والده عليه، فيحاول التقرب منه بتوضيح مكانته عنده، وقد أصبحت مكانة لا يدنو منها موضع لغيره، وقد أصبحت مكانة جليلة، فيسبغ عليها هالة من العظمة تصل حد التقديس، فيستحلف بها الإيمان، وفي ذلك اليمين إلماحة فطنة من الابن الأمير الذي يعرف كيف يتقرب من الملك ويكسب رضاه، وهو الذي رُبّي في كنف الملك، ويتقن لغة خطاب الملوك وأصول التحاور مع المقام، فيقدم الحلفان باليمين تعظيماً للملك الوالد، ليستطيع من خلال ذلك تليين موقف الأب ليخفف من سخطه عليه، ويبين في الآن نفسه الآلام النفسية التي يعانيها الابن نتيجة غضب ملكه عليه، وقد تحولت إلى سكاكين تحز ولا تقطع في كناية عن استمرار الألم وتواصل قسوته المستمرة ما بقي الأب غاضباً عليه، وفي دلالة: (حزّ) التي جاءت مصدراً ما يحيل على عمق ذلك العذاب الذي يعيشه الشاعر واستمراره وثباته وتمكنه من نفسه، وهو في هذا الموقف يجد نفسه على مفترق طريق، فإما أن ينال عفو والده، فترتد إليه الحياة برضا والده عليه، وإلا فإن الموت هو المصير الذي يشعره بالحزن الذي أفقده تلك الحياة التي يتمنى لأنه يستحق أن يعيش حياة الملك التي تليق به، وهو الأمير ابن الملك تلك المنزلة التي نالها بحكم القانون الأبوي قبل القانون السلطوي، وهي المكانة التي يحسد عليها ممن سواه، فيبين ذلك بقوله:

إنْ كانَ لي ذنبٌ فعفوكَ واسعٌ　　أوْ إنْ يكنْ بغضٌ فقدْ بانَ الرّدى

قدْ كانَ منْ حقّي لعمرُكَ أن أرى　　منْ بينِ أبناءِ الملوكِ مُحسَّدا

وبذلك استطاع الشاعر الراضي أن يكسب رضا الملك الوالد بفضل ذكاء ومعرفة بأسلوب مخاطبة الملوك، ودراية نفسية بكيفية التقرب من الملك الأمر الذي منحه إمكانية أخذ جواز سفر للولوج إلى قلب الوالد، وينال رضاه وعفوه ويحظى بمكانة يحسد عليها.

ثامناً المعتصم بن صمادح:

هو أبو يحيى المعتصم محمد بن معن بن محمد بن صمادح التجيبي، لقّب نفسه بـ معزّ الدولة، ومن ثم لقّب نفسه بـ :المعتصم بالله والواثق بفضل الله على غرار ألقاب الخلفاء العباسيين، وقد أحيلت إليه الخلافة التي أبى أخوه الأكبر توليها وتحمل تبعاتها، فتمت البيعة له وكان أبوه قد أحكم أمرها له ،حكم المرية بعد أبيه سنة ٤٣٣ هجرية وكان عمه وصياً عليه لحداثة سنه، فلما بلغ الثامنة عشرة استقل بالحكم في المرية و بجاية الأندلس وما حولهما حتى بل، وقد استمرت مدة حكمه ٤٠ (أربعين) سنة، وفي سيرته أن الرجل لم يكن رجل سياسة أو حرب فقد ذكر عنه أنه ابن بسام: (لم يكن ابن صمادح من فحولة ملوك الفتنة أخلد إلى السعة واكتفى بالضيق من السعة، واقتصر على قصر يبنيه، وعلق يقتنيه، وميدان من اللذة يستولي عليه ويبرز فيه)، وفي بيته اليتيم يقول:

ترفّــقْ بـــدمعِكَ لا تفنِـــهِ فـــبينَ يـــديك بكـــاءٌ طويـــلُ[1]

وهو بهذا البيت اليتيم يوجه الأمر إلى نفسه مطالباً إياها بالرفق واستمهال البكاء الذي يرى أنه في حاجة إل استبقائه، وهو يواجه مصيره المحتوم بالموت الذي كان إليه أسرع من مخيلته التي لم تسعفه بأكثر من هذا البيت الذي بقي شاهداً على مسيرة حاكم دامت له السلطة (٤٠) عاماً، فما أُثِرَ عنه ذكرٌ إلا بهذا البيت، فانتهى حكمه، وبقي بيت شعره.

تاسعاً الملك يوسف الثالث

وقد بكى ملكه المُغتصَب، وحقّهُ الضّائع في السلطة التي استولى عليها أخوه الأصغر من خلال قصيدة اقتفى فيها النمط المتوارث في مطالع القصائد التقليدية مخاطباً خليليه الافتراضين مستحضراً صورة الموت النفسي لديه من خلال مقارنة بين ما كانت عليه حاله كصورة كان يمكن أن تكون له لو أنه استلم

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ت: (٥٤٢) هـ، تح: سالم مصطفى البدري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨ م، ١/ ٤٥٨ .

الحكم، وحالة آلت إليه حقيقة ما جرى معه بعدما تولى أخوه السلطة بدلاً منه فيصف ذلك الموقف في قصيدته التي ينسجها على غرار ما تواضع عليه النهج الشعري من خطاب لصديق افتراضي يقول في استهلالها: [1]

خليليَّ لم يخشَ الرّدى حدُّ مرهفي   فيا عجباً والموتُ في صفحاتِهِ
وكيفَ يُقيلُ الدَّهرُ للموتِ عثرةً   ونحنُ نُقيلُ الدَّهرَ عن عثراتِهِ
وإنّيَ مَنْ يخشى الكماةُ ثباتَهُ   وقد هدَّ ركنُ الصّبرِ في وثباتِهِ
وإنّيَ مَنْ يخشى الملوكُ نزالَهُ   ولم يخشَ صرف الدّهرِ منْ عزماتِهِ

نجد في هذا الاستهلال نفس الشاعر الأبيّة التي تترفّع عن اللحظة الحاضرة والموقف المأزوم لتستعيد ماضي المجد والعظمة التي تشكل له منعة من السقوط، وحصناً منيعاً يلوذ به ويستند إليه، فالشاعر يلجأ إلى الفخر بما كان عليه في الزمن الماضي، ليتجاوز الانكسار الذي يعيشه في الزمن الحاضر، و يستطرد في هذا الفخر الذي يجد لذة في استحضاره، إذ النفس البشرية مجبولة على حب الثناء، فكيف بالنفس الحاكمة التي تعوّدت سماع كلام المديح، وتدبيج الكلام الجميل:

وإنّي لَمَنْ تهوى الخلائقُ أن ترى   وقد جُعلتْ طُرّاً فداءً لذاتِهِ
وإنّيَ من ترجو العفاةُ نوالَهُ   وتخشى أسود الحرب حدَّ شباتِهِ
ومن ترهبُ الأبطالُ سطوةَ بأسِهِ   ويرتاعُ منهُ اللّيثُ في أجماتِهِ

ونلاحظ أن الشاعر يستغرق في هذه الذاتية وهو في معرض الفخر بالقوة ومصارعة الأعداء وهو ما يعكس النزعة النفسية لديه في تأكيد تلك القوة التي يشعر أنه قد فقدها، ولكنه لا يريد أن يصدق الواقع الحاضر، ليعيش الماضي

---

(١) ديوان ملك غرناطة يوسف بن يوسف الثالث ت: (٨١٩) هـ، تح: عبد الله كنون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢ / ١٩٦٥ م، ص ١٦ ـ ١٧.

بالخيال الذي يجعله في إطار تلك الصورة من العظمة والمجد والسلطة التي تأبى نوازعه النفسية أن تتنازل عنها ولو باللاشعور، غير أن الرغبة شيءٌ والحقيقة شيءٌ آخرُ، فمهما تناءت المخيلة عن الواقع فلا بدّ أن صخرة الواقع ستحطم ذلك الشطط في الخيال، وتحجب زاوية الرؤية الممتدة إلى الزمن الماضي، لتكون الحقيقة التي لا بدَّ من التسليم بها، وتأكيد أن الموت هو المصير والمآل الذي لا مفرَّ ولا نجاة منه، فيختم قصيدته بالتوجه إلى الله سبحانه ليحسن العاقبة والختام يقول:

ولكنَّني لم ألقَ للموتِ مهرباً ... يردُّ الّذي قد خيفَ من سطواتِهِ
عسى الله بالصَّبرِ الجميلِ يعينُنا ... ويمنحُنا الرّضوان بعضَ هباتِهِ

عاشراً: المظفَّر بن عبد العزيز

يستهلُّ قصيدته بقوله:(١)

علمْتُ بأنَّ الدّائراتِ تدورُ ... وقدْ كُسِفتْ منّا هناك بدورُ
ونادى مُنادي البينِ فينا ترحّلوا ... فطارَ فؤادٌ للفراقِ صبورُ
ونُثّرَ سلكٌ طالَ في المُلكِ نظمُهُ ... كذا كلُّ نظمٍ بالزّمانِ نثيرُ
خرجْنا منَ الدُّنيا وكانتْ بأسرِها ... تصيخُ لما نومي بهِ ونشيرُ
نهضْنا بها ما دامَ في السَّعدِ نجمُنا ... فلمَّا هوى جارَتْ وليس مجيرُ

يستهلُّ قصيدته بالأسلوب الخبري بفعل اليقين: (علمت)، وأتبعه بأسلوب الخبر الطلبي المؤكد مرتين، وفي الصيغتين الاسمية: (أن الدائرات تدور) التي أفادت الثبات، والصيغة الفعلية: (قد كسفت بدور) التي عبرت عن الحركة

(١) المغرب في حلى المغرب: ابن سعيد الأندلسي، تح: د. شوقي ضيف، دار الكتب، القاهرة، ط٤، ج١/١٩٩٣م، ج٢ /١٩٩٥م، ٢/٣٠٢.

واستمرار هذا اليقين الممتد إلى المستقبل ، وهو بذلك إنما أراد تأكيد حالة استلاب الملك منه التي تمثل له على الصعيد النفسي الرحيل والفقد ، وهو ما تضمنه الحقل الدلالي للألفاظ التي عبرت عن الفقد من مثل :

(البين ، ترحلوا ، طار ، الفراق ، صبور ، نثر ، خرجنا ، هوى ، جارت)

وأمام هذا اليقين والقدر المحتوم يحاول الانعتاق من هذا الواقع النفسي الخانق ، فيحاول استرجاع أيام العزّ حينما كانت الدنيا طوع بنانه ، وهو يقود المعارك ، وينتصر على أقوى الفرسان ، وقد اصطبغت الأعلام بلون دماء الأعداء :

وللهِ يومٌ قدْ نهضْتُ بصدرهِ ... وحوليَ من صيدِ الكماةِ صقورُ
وأصدرتِ الرّاياتُ حمراً كأنَّها ... صدورُ حسانٍ مَسهنَّ عبيرُ

وهو يدرك أن هذا الماضي غير مسترجع ، وأن زمانه قد انتهى ، فيعود إلى واقعه مستعبراً بقصص من سبقوه من ملوك زالت دولهم قبله ، وبذلك إنما يحاول أن يخفف عن نفسه وطأة ذلك المصاب الجلل ، فالتعزي بمصائب الغير خير وسيلة في التخفيف من المعاناة الذاتية

يقول :

أيا مُهدياً نحوَ التّحيّةِ عن نوىً ... تسائلُني إنَّ الزَّمانَ خبيرُ
فسلْهُ عن الماضينَ قبلي فإنَّهُ ... على كلّ حالٍ لا يزالُ يجورُ

وفي ظل هذه الحقيقة لا يمتلك غير الدمع وسيلة في التعبير عن التفجع على مصيره ، وقد اصطبغت طبيعته الداخلية بالسواد ، وتوشى قلبه بنبضات الأسى و حسرات الألم حتى أصبح من يبصر حالته سيشاركه البكاء ، ويندب ملكه الضائع والزمن الماضي الذي كان فيه صاحب الأمر المسموع في ظل حياة ملأى بالسعادة والترف في صورة يؤكد فيها أن مصيره إنما هو مصير غيره ممن سبق من ملوك أصبحت دولهم أطلالاً ، وصارت سيرهم ذكريات ماضية فيضمّن استهلال

مرثية المعتضد بالله قبله، ليجعل منها ختام مرثيته، وكأنما أراد القول من خلال ذلك إنّ ما بدأ مع من سبقونا قد انتهينا إليه، يُعبر عن ذلك قوله:

فلو أبصرَتْ عيناكَ همّي حالكاً ... وشهبُ الدّياجي في السّماء تنيرُ
ومن أدمعي زهرٌ تناثرَ غصنُهُ ... بنكباء يزجيها جوى وزفيرُ
لأنشدْتَ من طول التَّفجّعِ والأسى ... وقد قصرتْ عنّي مُنى وقصورُ
(غريبٌ بأرضِ المغربينَ أسيرُ ... سيبكي عليهِ منبرٌ وسريرُ)

الخاتمة:

إننا من خلال استقراء أغلب ما قيل من شعر في مواجهة الموت الذي كان الوسيلة التي مكّنتْ بعض الشعراء من إنقاذ أنفسهم من موت محقّق في حالات، وأخرى لم يحالفهم الحظ في ذلك يمكننا القول: إن ما توصلنا إليه من نتائج ليس قطعياً شاملاً لكل ما قيل في مثل مواقف كهذه، وإنّما هي تشكّل الأغلب الأعم، وهو ما يُقاس عليه، إذ لكل قاعدة شواذ، والشاذّ لا يُقاس عليه، وإجمال هذه النتائج في الأمور التالية:

أولاً: في طبيعة الشعر ووظيفته:

١ - ظهر تأثّر الشعراء الأندلسيين بشعراء المشرق العربي خاصّة العهدين الأمويّ والعباسيّ، ولعلّ تماثل المواقف والظروف السبب الرئيس في ذلك التأثّر على الرغم من تباعد المسافات والأزمنة وتبدل الأشخاص والأمكنة.

٢ - اتّسم شعر الشعراء في هذه القصائد بالعفوية والصدق، وهو ما ينسجم والموقف الانفعالي الذي يعبر الشاعر عنه، ذلك أن طبيعة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر هي التي أملت عليه البوح الشعري.

٣ - خلت القصائد من النزعة البلاغية كما خلت من الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية، لأنَّ وظيفة الشعر قامت بمهمة البوح في التعبير، لا التفنن في إظهار البراعة في ضروب البديع والتصوير.

ثانياً: في النظرة الفلسفية للحياة التي تمثلت بـ:

١ - سيطرة النزعة التأملية لدى الشعراء في جميع القصائد، وقد جاءت في قوالب ترتدي جلباب الحكمة والمنطق والحقائق الكونية المطلقة.

٢ - أظهرت تلك القصائد إيمان الشعراء بالقضاء والقدر، وأن الإنسان لا يستطيع أن يغيِّر ما كُتِبَ له أو قُدِّر عليه، وهم بذلك يستقون من تعاليم القرآن الكريم تلك البديهة المسلم بها.

٣ - تأكيد الشعراء حتمية الموت التي تبدت في جميع قصائدهم أنها الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن تجاهلها أو التغافل عنها، وهي كأس دائرة على كل كائن حي.

ثالثاً: في الحالة النفسية التي تبدت من خلال مظاهر:

١ - عكست القصائد حالة الجزع والخوف وضعف القوة البشرية التي تظهر في مواجهة الموت مهما كانت صفة تلك النفس، ومهما بلغت عظمتها وشدة جبروتها.

٢ - التشبُّث بالحياة وهي تعكس طبيعة الإنسان في نزوعه الفطري إلى الحياة، ومحاولته الاستئثار بالزمن أطول مدة ممكنة، ذلك أن النفس البشرية مفطورة على حب الحياة والتمتع بملذاتها، فكيف بطبقة الحكام الذين تمتّعوا بكل ملذّاتها، وألوان السعادة والمتعة فيها.

٣ - لجوء بعض الشعراء إلى استحضار المرأة لما تمثله من رمزية للحياة من جهة، وبما تعكسه من متنفّس للانعتاق من الواقع القبيح المؤلم إلى عالم المرأة الجميل المفرح من جهة أخرى، كما يمثل وجودها الحياة بالنسبة للرجل، فيكون

استحضارها محاولة من الشاعر في استمرار حياته من خلال حياة المرأة التي غالباً ما تكون الزوجة التي يرى الشاعر في حياتها استمرارية حياة الشّاعر من بعد موته.

رابعاً: في الوزن والإيقاع:

بدا ميل الشعراء إلى استخدام الشعراء موسيقا البحر الطويل، وهو من البحور الثنائية التفعيلة، ويتسم بطول النفس ذلك أن: " إن الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبُّ فيه حسن أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه[1]، ولهذا الأمر ما يبرره نفسياً لما يتمتع به إيقاع البحر من تحقيق لعملية التوازن النفسي المراوح بين حالتي: التعب والراحة اللتين تتناوبان في عملية التنفس المتشكلة من آليتي: الشهيق والزفير، حيث تبدأ تفاعيل البحر الطويل بدفقة شعورية قوية تمثلها"فعو" (//٥)التي تُتعِبُ النّفس الشعري، وتُوهِن النّفس البشري الذي يحتضر، فيحتاج لدفقة شعورية أقصر وأضعف، وهو ما يمكن أن يتحقق له بتوالي، المتحرّك، فالساكن المتمثلين بـ: (لن) (/٥) ثم يتصاعد النّفس الشعوري بتوالي دفقة شعورية نفسية قوية طويلة تمثلها (مفا) = (//٥) تعقبها دفقة شعورية نفسية قصيرة ضعيفة تتوالى بتعاقب: (عي) = (/٥) و(لن) = (/٥) محققة للشاعر الراحة التي يحتاجها، ليبدأ من جديد بنفس آخر أطول، وأقوى يعقبه نفس أضعف وأقصر، وهكذا دواليك بتوالي تفاعيل البحر الثمانية الموزعة بين: " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن " وعلى هذا فإن الأوزان الطويلة ذات التفاعيل الثمانية أكثر ملاءمة للانفعالات الهادئة"[2]., وهو ما ينسجم والطبيعة التعبيرية في القول، والتصوير في مواقف الشعراء التي وقفنا عليها.

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢٣، القاهرة ١٩٦٥ م، ص١٧٥.

(٢) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

تلك كانت وقفة سريعة في أضاميم تراثنا ، ونظرة على قصائد الشعراء الحكام الذين وجدوا أنفسهم في مواجهة الموت ، فكان الشعر : السيف والدرع الذي استطاعوا به أن يدافعوا عن أنفسهم في مواجهة الموت ، فتدرّعوا بالشعر ، واستطاعوا أن يكسبوا من خلاله حيواتهم في معركة إثبات الوجود والحياة ، فكانت تلك القصائد نفثات تأملية في الذات والوجود وحقيقة الحياة والموت جادت بها قرائح الشعراء الحكّام في الأندلس تلك البقعة من بقاع الأرض التي سطعت يوماً عليها الشَّمسُ العربيّةُ ، فحوّلتْها إلى حاضرةٍ للمعرفة والثقافة ، ومركز إشعاع أفاد من نوره الغرب ، فيما خسرناهُ نحن العرب.

***

قائمة المصادر والمراجع :

- ديوان ابن شُهيد : جمع و تح : محيي الدين ديب ، المكتبة المصرية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٧ م.
- ديوان أبي فراس الحمداني : شرح د. خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ثانية ، ١٩٩٤ م.
- ديوان الطرماح بن حكيم : تح : دعزة حسن دار الشرق العربي بيروت ط٢ ، ١٩٩٤م
- ديوان : لبيد بن ربيعة ، شرح الطوسي ، تح : حنا نصر الحتّي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ م .
- ديوان مالك بن الريب ، تح : د. نوري حمودي القيسي ، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية مج ١٥ ، ج ١.
- ديوان المعتمد بن عباد ، ت : (٤٨٨) هـ ، تح : د. حامد عبد المجيد ود. أحمد بدوي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط٢ /١٩٩٧ م.
- ديوان ملك غرناطة يوسف بن يوسف الثالث ت : (٨١٩) ه ، تح : عبد الله كنون ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٢ / ١٩٦٥ م.

- الأغاني أبو الفرج الأصفهاني ، شرح وتعليق : د. سمير جابر ، دار الكتب العلمية ، بيروت دون.
- البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرِب ، أحمد بن محمد بن عذاري المراكشي (ت نحو٦٩٥ هجرية)
- تح :ج .س. كولان و أ. ليفي بروفنسال ، دار الثقافة ، بيروت ، بلا.
- التاريخ السياسي والاجتماعي لاشبيلية في عهد الطوائف ، محمد بن عبود ، الشويخ ، تطوان ، المغرب ، ١٩٨٣ م ، ص ٥٦.
- الحلّة السيراء (في تراجم الشعراء من أعيان الأندلس والمغرب من المائة الأولى للهجرة إلى المائة السابعة) : أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبَّارالبلنسي ، (ت ٦٥٨ هـ)، تح : د. حسين مؤنس ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٥ م.
- رثاء النفس في الشعر العربي القديم : وليد العرفي ، مجلة المعرفة السورية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، عدد ٥٢٩ / السنة السادسة والأربعون ، ٢٠٠٧ م .
- الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة : أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ت : (٥٤٢) هـ ، تح : سالم مصطفى البدري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ م.
- مطمح الأنس ومسرح الأنفس في ملح أهل الأندلس : ابن خاقان ، تح : محمد علي شوابكة ، مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٩٨٣ م.
- معجم ما استعجم : البكري أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد (ت ٤٨٧) هـ ، لجنة التأليف ، تح : مصطفى السقا ، القاهرة ، ١٩٤٥ م.
- المغرب في حلى المغرب : ابن سعيد الأندلسي ، تح : د.. شوقي ضيف ، دار الكتب ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٩٣ م.
- موسيقا الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٢٣ ، القاهرة ١٩٦٥ م.

التراث العربي
العدد (١٥٦)/ شتاء/٢٠٢٠

رمزية النار في الشعر العباسي

د. ريما دياب*

حظيت النار باهتمام العرب، ومثلت حضورا لا يستهان به في التراث العربي عامة، وفي الشعر العربي خاصة، فشكلت ظاهرة فنية متميزة، تنوعت بين الرمز الميثولوجي، والرمز الاجتماعي، والرمز السياسي، والرمز الفني، وقد وقف العديد من الباحثين عند مفهوم النار، والجدير بالذكر أن أغلب الدراسات اكتفت بالتوصيف وابتعدت عن التحليل وربط دلالات النار بالثقافة الشعبية في العصور كافة.

إن وقفنا عند الإطار الميثولوجي -وهنا لا بد أن نشير إلى أن الميثولوجيا هي علم الأساطير وما يرتبط بها من معتقدات وشعائر - ففي العصر البدائي عبد العرب الأوثان والأصنام، ومنهم من عبد النار، وربما هذا في ظنّهم من شعائر التقرب إلى الله، وفي الآية الكريمة ما يشير إلى أن الناس قد توجهوا لتلك

❖ محاضرة في جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الثانية، القنيطرة.

العبادة ليتقربوا من الله تعالى، قال تعالى: ﴿ما نَعبُدُهم إلّا لِيُقَرِّبُونا إلى الله زُلْفَى﴾[1] ، وقد أشارت بعض الكتب إلى أن نفرا من العرب عبدوا النار، وربما سرى إليهم ذلك اللون من العبادات من المجوس والفرس[2]، ولما جاء الإسلام نهى عن عبادتها فكان ذلك الرمز مرتبطاً بالعقيدة.

ومن ثم تحولّت النار إلى رمز فني انطوى عليه التصوير الرمزي والجمالي[3]، على أن النار عند العرب من أكثر الرموز الاجتماعية ثراء وخصوبة، وقد جاوزت في كثير من الأحيان حدود الرمز الاجتماعي إلى أفق رمزي، لكثرة الدلالات الناجمة عنها أو المتصلة بها.

ومن ذلك استعمالهم تعبير "نار الحرتين" ولا نراها نائية عن دائرة الميثولوجيا، وتسمى نار خالد بن سنان، وقد لامس هذا التعبير الرمزي الخرافات على نحو واسع، فزعمت العرب أنه "كان يخرج منها عنق فسيح مساحته ثلاثة أو أربعة أميال، لا تمر بشيء إلا أحرقته"[4]، ويقال إن الذي أطفأها هو خالد بن سنان.

وقد دخلت نار الاستسقاء إطار الميثولوجيا، وتسمّى نار الاستمطار أيضاً، ويذكر الجاحظ أنها "النار التي كانوا يستمطرون بها في الجاهلية الأولى؛ فإنهم كانوا إذا تتابعت عليهم الأزمات، وركد عليهم البلاء، واشتدّ الجدب، واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر، ثمّ عقدوا

---

(١) سورة الزمر - آية (٣).

(٢) الآلوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب – شرحه وصححه وضبطه: محمد بهجة الأثري – ط٣ – مصر - دار الكتاب العربي – ج٢ – ص٢٣٣.

(٣) كليب، سعد الدين: الرمز والأسطورة في الشعر المعاصر في سورية – رسالة ماجستير - جامعة حلب - ١٩٨٦م – ص ٤٥.

(٤) الخطيب، محمد: الدين والأسطورة عند العرب في الجاهلية – دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة - سورية – دمشق - ط١ - ٢٠٠٤م – ص٨٦ -٨٧

في أذنابها وبين عراقيبها السلع والعُشَر، ثم صعدوا بها في جبل وعر، وأشعلوا فيها النيران، وضجّوا بالدعاء والتضرّع، فكانوا يرون ذلك من أسباب السّقيا"[1].

ويذكر الآلوسي أن العرب الذين كانوا يأخذون بهذا الطقس كانوا يفعلون ذلك تفاؤلاً بالبرق، وكانوا يسوقون البقر نحو الغرب من دون الجهات[2].

إن النارَ عند العرب دليلٌ لغويّ ورمزي، واستخدمت إما علامة يستدلون بها على معنى مباشر متفق عليه، فتكون هنا بمنزلة الإشارة كنار الحرب، أو استخدمت رمزاً مثقلاً بالدلالات والمعاني وذلك ضمن الشعائر المرتبطة بها كنار المسافر.

ويمكن تلمس هاتين الصورتين في الشعر العباسي، أعني محاكاة الرموز التي ارتبطت بنيران العرب، مما يدل على بقاء تلك الصور حاضرة في تفكير الشعراء، وذلك لكونها مرتبطة بعادات وأفكار توثق الصلة بين القديم والحديث، وتعزز بعدئذ مبدأ التفكير النمطي لدى الشعراء.

ولم تختلف صورة النار التي بنى عليها الشعراء في العصر العباسي نصوصهم عن دلالاتها المعروفة، فقد عمدوا إلى محاكاة هذه الرموز والدلالات ووظّفوها في أشعارهم بما يتناسب مع المعنى المراد، وهنا سنقف عند الإطار الاجتماعي، فمن أشهر النيران التي ذكرت في أشعارهم (نار القِرى)، وهي أكثر نيران العرب شهرة، وهي النار الماثلة في اللوحات الاجتماعية الطابع، يقول الجاحظ:

"وهي مذكورة على الحقيقة لا على المثل، وهي من أعظم مفاخر العرب، وهي النار التي ترفع للسفر، ولمن يلتمس القِرى، فكلما كان موضعها أرفع كان أفخر"[3].

---

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثانية، ٤٦٦/٤.
(٢) الآلوسي: بلوغ الأرب، ٣٠١/٢.
(٣) ينظر الجاحظ - ج٥ - ص ١٣٤.

وقد كانت البيئة الصحراوية بما فيها من ندرة للأقوات - ولاسيما أيام الشتاء - تتطلّب أن يكون ثمّة أناس ذوو مروءة، يهبّون إلى إيواء المقرور وإطعام الجائع، فكانوا يحملون كلابهم على النباح ليهتدي المسافرون عبر الصحراء بصوتهم، ولكن قد لا يمضي صوت الكلب بعيداً، فلابدّ من وسيلة أخرى أكثر جدوى، وهكذا كانت النار التي توقد في مكان مرتفع، فيرى المسافرون ضوءها من بعيد، فيتوجّهون إليها، ليستقبلهم هناك الجواد، يحيطهم بالرعاية، ويوفّر لهم المأوى والمطعم والأمن، وكثيراً ما افتخر بعض الشعراء بهذا المسلك، فهي تصور جانباً من قيم العرب، فتوقد نار القِرى ليستدلّ بها الأضياف على المنزل[١].

وقد ارتبطت بالليل، وكان الرجل من سفار الليل يستنبح الكلاب من شدة التعب أو الحاجة إلى مأوى، أو من شدة برد أو ريح أو مطر، أو من فقر أو جوع[٢]، يقول عمرو بن الأهتم[٣]:

وَمُسْتَنْبِحٍ بَعْدَ الْهُدُوِّ دَعَوْتُهُ ... وَقَدْ حَانَ مِنْ سَارِي السَّمَاءِ طُرُوقُ
تَأَلَّقَ فِي عَيْنٍ مِنَ الْمُزْنِ وَادِقٍ ... لَهُ هَيْدَبٌ جَمٌّ السِّجَالِ دَفُوقُ
فَقُلْتُ لَهُ أَهْلاً وَسَهْلاً وَمَرْحَبًا ... فَهَذَا مَبِيتٌ صَالِحٌ وَصَدِيقُ
لَعَمْرُكَ مَا ضَاقَتْ بِلادٌ بِأَهْلِهَا ... وَلَكِنَّ أَخْلاقَ الرِّجَالِ تَضِيقُ

(١) البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب – تح: عبد السلام هارون – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩م - ص٩٨٧.

(٢) إبراهيم – د. نوال مصطفى - الليل في الشعر الجاهلي – دار اليازوري العلمية للنشر – ٢٠٠٩م – ٩٢.

(٣) المعيني، عبد الحميد محمود: شعر بني تميم في العصر الجاهلي - دار النشر: منشورات نادي القصيم الأدبي، بريدة السعودية - الطبعة: ١٩٨٢– ص١٧٦.

والمستنبح لغةً من نبح : صوت الكلب [1] ، واصطلاحاً : أنّ الرجل إذا كان باغيا أو زائرا ، أو ممن يلتمس القرى ، ولم يرَ ليلاً نارا عوى ونبح ، لتجيبه الكلاب ، فيهتدي بذلك إلى موضع الناس [2] .

وهي من القصائد التي قالها الشاعر مفتخرا بحسن الضيافة في العصر الجاهلي ، وبقيت حاضرة في ذهن الشعراء العباسيين ، فأورد أبو تمام في باب الأضياف والمديح من حماسته نظائر لها ، منها قول الشاعر [3] :

ومستنبحٍ بعدَ الهُدُوِّ دعوته ... بشقراءَ مثلِ الفجرِ ذاكٍ وُقودُها [4]
فقلتُ له : أهلاً وسهلاً ومرحباً ... بمُوقِدِ نارٍ مُحْمَدٍ مَن يَرودُها [5]
نَصَبْنا له جوفاءَ ذاتَ ضَبابةٍ ... من الدُهْمِ مِبْطاناً طويلاً رُكودُها [6]
فإن شئت أثويناكَ في الحيّ مُكرَماً ... وإن شئت بلّغناكَ أرضاً تُريدُها

وبذلك مثلت نار القرى رمزا من رموز هداية المستنبح في جوف الليل ، وقال محمد بن يزيد : وقد جعل النار تخاطب المستنبح وتدعوه إلى قدرها بغير اسمٍ كعلامة ودليل [7] :

حَضأتُ لَهُ نارِي فأبْصرَ ضوْءَها ... وما كادَ لولا حضأةُ النَّارِ يُبْصِر

(١) لسان العرب : مادة نبح .
(٢) الجاحظ : الحيوان - ج١ - ص ٣٧٩ .
(٣) التبريزي : شرح ديوان الحماسة - بيروت - دار القلم - ٢/ ٢٩٥ -٢٩٦.
(٤) ذاك : مشتعل.
(٥) ويريد الشاعر بموقد. النار نفسه. يرودها : يطلبها.
(٦) الجوفاء : القدر الواسعة الجوف. والضبابة : ما يعلو القدر من البخار. الدُهم : جمع دهماء، وهي القدر السوداء لطول مكثها على النار. المبطان : الواسعة البطن.
(٧) الألوسي : بلوغ الأرب - ج١ - ص ٥٩.

دعتْـهُ بِغَـيرِ اسـمٍ هَلُـمَّ إلى القِـرَى   فَأسـرَى يَبُـوعُ الأرضَ والنَّـارُ تُزْهَـرُ[1]

فلمَّا أضاءَتْ شخْصَهُ قُلْتُ مَرْحَباً   رَشِـدّتَ وللصَّـالِين بالنَّـارِ أبْشِـروا[2]

وظلّت نار القرى تفعل فعلها في المجتمع العربي، وتجد من ثم مكاناً لها في اللوحات الشعرية العباسية فها هو ذا أبو زياد الأعرابي - وهو شاعر عباسي - يمدح أحد الأجواد قائلاً[3]:

لـه نـار تُشَـبُّ علـى يَفـاعٍ   إذا الـنيران أُلبِسـتِ القِناعـا[4]

ولم يـكُ أكثرَ الفتيـان مـالاً   ولكـن كـان أرحـبَهم ذراعـا

وهنا تحدث عن إيقاد النار في المكان المرتفع، فإن خمدت النيران ما تزال نار الممدوح متوقدة وفي هذا إشارة إلى كرمه وجوده فِي الشدَّة والرخاء، فَلَا تحمله شدَّة الزَّمَان على قلَّة الْجُود وَالْكَرم كَمَا تحمل غَيره، فهو وَاسع الْيَد فِي الْعَطاء مَعَ قلَّة مَا عِنْده.

وعبر هذه المراحل جميعها كانت جمالية النار مؤسسة على واحدة من أنبل القيم الإنسانية في المجتمع العربي، ألا وهي الجود، فالجود - وبخاصّة في تلك الظروف البيئية والاقتصادية الصعبة - هو العطاء، ولأنه كان عطاء جميلاً وجليلاً كانت مشاهد نار القرى جميلة وجليلة في الذاكرة العربية، ولاسيما الشعر العباسي.

وتتجلى نار القرى في قول ابن حيوس[5]:

---

(١) القرى: الضيافة، يبوع الأرض: يقطعها بخطر واسع،

(٢) الصالون بالنار: الذين يقاسون حرها،

(٣) التبريزي: شرح ديوان الحماسة -ج ٢ - ص٢٦٩.

(٤) تشب: توقد، واليفاع: المكان المرتفع، وألبست القناع: كناية عن إخماد النار.

(٥) ابن حيّوس: الديوان – تح: خليل مردم بك – بيروت – ١٩٨٤م – دار صادر - ج١ – ص ١٤٥ -١٤٦.

وَمـا زِلْـتُ مِـنْ أُولى زَمـانِي رَاغِبـاً بِنَفْسِـــيَ أنْ تَبْغِـــي مَآرِبَهـــا كَـــدَّا
وأَنْ أَقْـدَحَ النَّـارَ الَّـتي يُهْتَـدى بِهـا إلى الْحَظِّ ما كانَ الْخُضُوعُ لَها زَنْدا
فَيا رَغْبَتي فِي الْحُبِّ عُودِي زَهادَةً فمـا أَنْـتِ أُولى رَغْبَـةٍ رَجَعَتْ زُهْـدَا

عمد الشاعر في الأبيات الآنفة إلى الإشارة دون التصريح في قوله: (أَقْدَحَ النَّارَ الَّتي يُهْتَدى بِها إلى الْحَظِّ)، فقدح النار إشعالها خفيفة ليهتدي بها الضالون، وهنا ابتعد عن قيمة الكرم ليجعلها فقط هداية للضال والتائه، والضال هنا رغبته في الحب فأشعل لها ناراً خفيفة علّها تهتدي وتعود زاهدة، وتخضع لما يريد.

وهنا عزّز التفكير النمطي، ووثّق الصلة بين القديم والجديد، مع العلم أنّ بنيته الرمزية لا تحاكي صور القديم، بل جدّد فيها لتجذب السامع وتدهشه.

وهذا ما نلمسه في قول النميري: (١)

وهُمْ جَمْرَةٌ لا يَصْطلي الناسُ نارَهم تَوَقَّدُ لا تُطَفا لِرِيْبِ النّوائبِ(٢)

ففي البيت إشارة ضمنية إلى نار القِرى، فالنميري يفتخر بقومه؛ لأنهم يوقدون النيران ليستهدي بها الضيوف، ومهما كانت أحوالهم وظروفهم لا يطفئونها، فالنميري هنا يستخدم الرمز ليعمق المعنى ويكسبه دلالات إضافية، مع أن حياته التي عاشها في المدينة لا تعضد هذا المنحى الذي يشير إليه رمز "نار القرى" لصلته الوثيقة بالبادية الموحشة، ومع ذلك فإن الرمز يربط ماضي الفن بحاضره، أو بمعنى آخر إن الرموز الموروثة تعزز مفهوم الأنماط التي تفترضها سلسلة المُثل والفضائل، فنار القرى تعبير حسي عن فضيلة الكرم، وإن كان

---

(١) الجاحظ: الحيوان – ج٥ – ص١٢٣ -١٢٤

(٢) جمرات العرب: عبس، ضَبّة، نُمير، يقال لكل واحد منهم جمرة، والتجمير في كلام العرب التجميع.

الناس في القرن الهجري الثالث أي في الزمن الذي عاش فيه ابن الرومي، لم يشعلوا مثل هذه النار، لكنهم بكل تأكيد لم يتوقفوا عن البذل والعطاء، ولكن بغير هذه الوسيلة التي أشار إليها الشاعر، ومع ذلك لم يفقد الرمز معناه، لا بل على العكس فحين نقرأه في شعر العباسيين نعلم أن فيه طاقة متجددة على الدوام تدل على أن الشعر المحدث استغل الطاقات الرمزية ليعيد إنتاجها.

لقد عمد الشعراء إلى تقديم صور شتّى لهذه النار لما لها من قيمة عظيمة في الذاكرة العربية، وذكروها بشكل صريح دون إشارة، ويتجلى ذلك في قول الشاعر[1]:

وَنارَيْنِ لِلْمَعْرُوفِ وَالْبَأْسِ شُبَّتا ... لِذي فاقَةٍ يُحْبا وَذي إحْنَةٍ يُرْدا[2]
فَنارُ قِرىً دَلَّتْ عَلَيْهِ وَطالَما ... هَدَتْ عائِلاً قَدْ ضَلَّ وَاسْتَوفَدَتْ وَفْدا
وَنارُ وَغىً يَصْلى بِها كُلُّ خائِنٍ ... إذا ما بَغى إطْفاءَها زادَها وَقْدا
وَمِنْ دُونِ هذا العِزِّ سَيْفُ خلافَةٍ ... يَفُوقُ الظُّبى صَفْحاً وَيَفْضُلُها حَدّا

يتحدث عن خصال من يمدحه فأراد أن يصور لنا معروفه وبأسه، فقرن صفة المعروف بنار القِرى التي أشارت إلى كرمه وجوده، إذ إنها كانت تهدي الضال، وتستوفد الضيوف، فداره دار عزٍّ وكرم، أما شجاعته فاقترنت بنار الوغى وهي نار الحرب وتكون هذه النار مصير كلّ خائنٍ وكل باغٍ أراد أن يطفئ هذه النار فزادت اشتعالاً وقوة، وبهذه الرموز المرتبطة بالنيران كتب لممدوحه العز المتمثل بالكرم والقوة.

وقد توثّقت العلاقة في الذاكرة العربية القديمة بين الحرب والنار، وباتت النار تظهر في معظم اللوحات التي تصوّر مشاهد الصراع الحربي، ومن هنا كانت

(١) ابن حيوس: الديوان – ج١ – ص١٤٨ - ١٤٩.
(٢) فاقة: الفقر والحاجة، إحنة: حقد وضغن.

نار الحرب من الرموز السياسية العربية ، فإن أرادوا حرباً وتوقّعوا جيشاً عظيماً ، وأرادوا الاجتماع أوقدوا النار ليلاً على جبالهم ، ليبلغ الخبر أصحابهم(١) ، وقد ارتبطت النار بالحرب لأنّها تشبّ وتغلي مراجلها ، وتستعرّ استعاراً يأكل كلّ شيء ، قال تعالى : ﴿كُلّما أَوْقَدُوا نَاراً لِلْحَربِ أَطْفَأَهَا اللهُ ﴾(٢) .

وبذلك استخدمت هذه النار منذ الجاهلية علامة ودليلاً يستدلون بها على الحرب ، وهي نار الأهبة والإنذار ، وها هو ذا ابن الرومي يذكر نار القرى ونار الحرب في قوله : (٣)

لَـهُ نَـارَانِ نَـارُ قِـرىً وحـرب ... تَـرَى كِلتَيهِمَـا ذَاتَ التِهَـابِ

عمد الشاعر هنا إلى المحاكاة من خلال ذكر نار القرى ونار الحرب ، ولم يغير في معناها فاستخدمها بالمعنى المقصود عند العرب ، فأشار إلى كرم وشجاعة الممدوح ، ممعناً في المعاني النمطية ذاتها التي كان يستعملها الشاعر الجاهلي ، فعلى الرغم من التطور الملحوظ الذي شهدته الحياة في العصور العباسية ، إلا أن تفكير الشعراء بقي مرتبطاً بالأنماط القديمة .

واستحضرها الشاعر في قوله(٤) :

إنْ أقْلَعَتْ غَيرُ الأيَّامِ رَاغِمَةً ... فَبَعْدَ أنْ أكْثَرت مِنْ صَبْرِكَ الْعَجَبَا

لمْ يَطْرُقُوا الشَّامَ إلاَّ بَعْدَ أنْ جَمَعُوا ... مِنَ العَشِيرَةِ مُخْتَاراً ومُغْتَصَبا

مَكايِدٌ أوْهَمَتْهُمْ أنْ تُكادَ بِها ... كانَتْ لآسادِهِمْ عِنْدَ النِّزَالِ زُبا

(١) ينظر الجاحظ : الحيوان – ص٣٩٨.

(٢) سورة المائدة – آية (٦٤).

(٣) عجينة ، محمد : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - دار الفارابي - بيروت - ط١ -١٩٩٤م - ج١ – ص٢٦٤.

(٤) ابن حيّوس : الديوان – ج١ – ص٥٤.

وَنارُ حَرْبٍ شَوَوْا فِيها الوَرَى زَمَناً فَحِينَ قارَعْتَهُمْ صَارُوا لَهَا حَطَبا

ربط في هذه الأبيات بين الحرب والنار، فالحرب التهمت كلّ ما في طريقها، وهنا لم يقصد بها نار الحرب وما كانت عليه من دلالة رمزية، فأخرج الشاعر نار الحرب من دلالاتها المرتبطة بالشعائر التي كانت متبعة قديماً ليجعلها دليلاً على الهلاك والحرق، فأعداء الممدوح كانوا إن قارعوا أحداً فمصيره الموت والهلاك، وهذا ما أشار إليه بقوله " نار حرب شووا فيها الورى"، ولكنّ الممدوح حين قاتلهم كانوا بمنزلة الحطب الذي يُشعِل النار ويقويها، وهذا تصوير رائع يبنى من جهة على رمز وإشارة ومن جهة يثبت بطريق التصوير الرمزي قوة الممدوح وشجاعته.

وتتجلّى صورة أخرى لنار الحرب في قوله[١] :

فَعِشْتَ لَهُ حتَّى يُرى جَدَّ أُسْرَةٍ يَبِيتُونَ عَنْ جَدٍّ مِنَ المُشْتَرِي أَعْلا[٢]

ويُلفى لَهُ عَزْمٌ كَعَزْمِكَ وَالظُّبى تَصِلُّ وَنارُ الحَرْبِ تُرْهَبُ أَنْ تُصْلى

فَهِمَّةُ مَسْعُودٍ كَهِمَّتِكَ الَّتي بَنَتْ شَرَفاً يَبْلى الزَّمانُ وَما يَبْلى

فهنا أراد أن يثبت قوة الممدوح وعزمه فتحدّث عن " نار الحرب " وجرّدها من المعنى الأسطوري لتغدو رمزاً ودلالة على شجاعة الممدوح .

كما استخدم " نار الوغى"، إذ قال[٣] :

---

(١) ابن حيّوس: الديوان – ج٢ – ص٤٥٠ –٤٥١ .

(٢) المشتري: أحد الكوكب السيارة، وسمي بالمشتري: يستشري في سيره أي يلج ويمضي ويجد فيه بلا فتور ولا انكسار، ويقال قد شري فيه واستشرى أجاد الجري، وأيضاً شري البرق: إذا لمع وتتابع لمعانه – ينظر ابن منظور – لسان العرب – الطبعة الميرية ببولاق مصر – ط١ – ١٣٠٣هـ – مادة (شري).

(٣) ابن حيّوس: الديوان – ج٢ – ص٥٨٧ .

إنْ كـانَ أكْثَـرُهُمْ طَعامـاً فَـالظُّبى   تُفْنِـي الخُثـارَ[1] ولاَ تَعـافُ طَعامـا
بِطَلاَئِـعٍ نُكبُـوا فَكَيْـفَ بِهِـمْ غَـداً   إنْ زارَ أرْضَـهُم الخَمِـيسُ لُهامـا[2]
فِـي فِتْيَـةٍ تُصْـلِيهِمُ نـارَ الْـوَغى   أبَـداً وَإنْ كـانُوا عَلَيْـكَ كِرَامـا
لاَ يَسْلُبُونَ سِوى النُّفُوسِ كَفَتْهُمُ   نِعَـمٌ جَنَوْهـا مِـنْ يَـدَيْكَ جِسـاما

أراد بنار الوغى في البيت الثالث نار الحرب، وهذا المعنى يفضي إلى الدلالة الوضعية التي تحاكي المعتقد القديم، فبقيت تلك النار إشارة إلى الإنذار والاستعداد.

ونلمس عدداً غير قليل من الشعراء العباسيين ممن استخدموا رموز النار بطريق التمثيل كالنميري على سبيل المثال حيث قال: [3]

يُعَشِّرُ في تقريبـهِ فـإذا انحنـى   عليهنّ في قفٍّ أرنَّتْ جنادِلُهْ [4]
وأوقَدْنَ نيرانَ الحباحب والتقـى   غَضـاً تتراقـى بينهنّ ولاوِلُـه[5]

عمد النميري إلى محاكاة الرمز نار الحباحب، إذ استخدمه مثلاً، ونار الحباحب هي كل نار تراها العين لا حقيقة لها عند التماسها[6]، وتضرب مثلاً على البخل، ذلك لأنها ترمز إلى "أبي الحباحب": وهو رجل من العرب بخيل لا

(١) الخُثار: وهو ما يبقى على المائدة – لسان العرب (خثر).
(٢) لُهام: الجيش الكثير كأنه يلتهم كل شيء – لسان العرب: (لهم).
(٣) النميري: شعر أبي حية النميري – تحقيق د. يحيى الجبوري – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق – ١٩٧٥م - ص٧٠ -٧١
(٤) القف بالضم: الأرض ذات حجارة عظام - أرنت: صوتت، الجنادل: الحجارة الكبيرة.
(٥) الغضى: نبت شديد النار تبقى ناره طويلاً، تتراقى: تتصاعد، الولاول: الأصوات، جمع ولولة.
(٦) الجاحظ: الحيوان - ج٤ - ص٤٨٧

توقد له نار بليل مخافة أن يقتبس منها ، فإن أوقدها ثم أبصرها تضيء أطفأها ، فضربت العرب بناره المثل في البخل[1] ، فإن كانت نار القرى عند العرب رمز الكرم ، فقد مثلت نار الحباحب رمز البخل.

إذن ، لجأ النميري إلى الترميز بطريق التمثيل ، حين استحضر الرموز القديمة وأحياها وضرب المثل بها ، ونجح في ذلك لأننا حينما نقرأ أبياته نشعر بمتعة تعيد لنا الرموز القديمة بطريقة إيحائية تناسب المعنى ، وهذا كله بحاجة إلى ثقافة القارئ لأنه إن لم يعرف نيران الحباحب فلن يستطيع كشف الغموض ومعرفة قصد الشاعر.

وقد عمد الشاعر إلى التمثّل برموز النيران في قوله [2] :

وَجَدْتُ الْغِنى وَالْعِزَّ وَالأَمْنَ وَالْعُلى ... فَلا غَرْوَ أنْ سُدَّتْ عَلَيَّ المذاهِبُ

يُريدُ أُناسٌ بِذُلَّتي وَضَراعَتي ... ولَيْسَ لِمنْ سَرْبَلْتَهُ الْعِزَّ سالِبُ

أيادِيكَ أغْنَتْ عَنْ مَدائِحِ مَعْشَرٍ ... مَدائِحُهُمْ لِلنّاظِمين مَثالِبُ

إذا شُبَّتِ النِّيرانُ لِلْقُرِّ وَالقِرى ... فَلا نارَ إلاّ ما يُريهِ الْحُباحِبُ[3]

فَأَضْرَبْتُ عَمَّنْ لَوْ وَقَفْتُ بِبابِهِ ... تَنَمَّرَ بَوّابٌ وَأَعْرَضَ حَاجِبُ

(١) الميداني : مجمع الأمثال– تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الفكر – ط٣ – ١٩٧٢م – ص١١١ .

(٢) ابن حيّوس : الديوان – ج١ – ص٣٢ .

(٣) القُرّ : البرد عامة – لسان العرب (قرر) .

القِرى : ما يُقَدَّم إلى الضَّيْف – لسان العرب (قري).

الحُباحب : ما اقتدح من شَرر النار في الهواء من تَصادُم الحِجارة : ويقال نار أبي حُباحب هو ذباب يطير بالليل وكأنه نار – كان أبو حُباحب من محارب خَصَفَة ، وكان بخيلا لا يوقد ناره إلا بالحطب الشَّخْت لئلا تُرى ، وقيل اسمه حُباحِب ، فضرب بناره المثل ، لأنه لا يوقد إلا نارا ضعيفة ، مخافة الضِّيفان - لسان العرب (حبحب).

قابل الشاعر في النص الآنف بين نار القِرى ونار الحباحب ليتضح الفرق بين الممدوح وعطاياه وغيره من المادحين الذين لا يقدمون شيئاً، فهم بمنزلة نار الحباحب أي ليس لكرمهم حقيقة، وبذلك أفاد الشعراء في تشكيل نصوصهم من الصور الرمزية القديمة لما وجد فيها من متعة فهي تعيد القديم بطريقة إيحائية تتناسب مع المعنى.

بنى نفر من الشعراء العباسيين نصوصهم معتمدين على التشكيل الرمزي للنار، ولكن بطريقة تختلف عمّا وجد سابقاً، فقد انتقلت تلك الرموز من إطار الجمود والسكون إلى الحركة، إذ إنّهم أعادوا إنتاجها من جديد فولّدوا العديد من المعاني لها، وبذلك تحررت لتغدو جزءاً من البنية الشعرية، ساعدت في بناء النص وترابطه وإنتاج المعاني بطريق الإشارة والتمثيل والترميز.

ولا بدَّ لنا أن نشير إلى أن بعض الشعراء في العصر العباسي ذكروا رموزاً ترتبط بالنيران، ولكنها تغاير نيران العرب القديمة، فكانوا يذكرون ناراً أخرى، جاءت في كلامهم على سبيل التمثل لا على سبيل الحقيقة، كقول ابن ميادة:

يداهُ يدٌ تَنْهَلُّ بالخير والندى　　　وأُخرى شديد بالأعادي ضريرها
وناراه: نارٌ نارُ كَلٍّ مُدفَّعٍ　　　وأخرى يصيب المجرمين سَعيرُها[1]

وقول ابن كناسة:

خلفها عارض يَمُدُّ عَلَى الآ　　　فاقِ سترين من حديدٍ ونارِ[2]
نارُ حربٍ يشبها الحد والجـ　　　ـد وتُعْشِي نوافذ الأبصارِ[3]

(١) الضرير: الشدة والبأس، الكَل: اليتيم – المدفَّع: الفقير الذليل.
(٢) العارض للسحاب يعترض في الأفق، أراد به الجيش.
(٣) الحد: الحدة والبأس. النوافذ: النافذات: الحديدات البصر، تعشي البصر: تضعفه

فهـذه النـار علـى طريـق المثـل والاسـتعارة لا علـى طريـق الحقيقيـة[1] الـتي تحدث عنها الشعراء قديماً ، فالشعراء العباسيون إذن لم يتقيدوا بمحاكاة الرموز بـل أخذوا هذه الرموز وأضافوا إليها معاني جديدة ، تتناسب مع العصر الجديد .

وقد تدخل النار الإطار الرمزي الفني ، فلم يقتصر ظهور النار في اللوحـات الشعرية على كونها ناراً حقيقية فقط ، وإنما كانت في أحيان كثيرة معـادلاً شـعورياً غنياً بالدلالات ، ورمزاً فنيّاً خصباً بالإيحاءات ، إذ نقل نفرٌ من الشـعراء العباسـيين ما زعمه العرب في الجاهلية بطريق الرموز ، ومنها نار المسافر ، إذ كانت العـرب في الجاهلية توقـد النّـار خلـف الزائـر أو المسـافر الـذي لا يحبـون عودتـه ، لـذا قـالوا في الدُّعاء : " أبعده الله وأسحقه ، وأوقد ناراً خلفَه ، وفي إثره ".[2]

وهذا المعنى استخدمه بشار بن برد في شعره ، إذ قال :

صَـحَوتَ وأَوقَـدتَ للجَهـلِ نَـاراً وَرَدَّ عليـكَ الصِّـبَا مـا اسْـتَعاراَ[3]

يوقد بشار للجهل ناراً لاستبعاده ، فالنـار في شـعره لم تكـن علامـة أو دلـيلاً يستدل به ويهتدى ، بل كانـت رمـزاً لكونهـا توقـد ضـمن عمليـة رمزيـة تسـتند إلى تفكير نمطي ، إذ كـان العـرب يعتقـدون أنّ إيقـاد النـار خلـف الشـيء تسـتبعد شـره وأذاه ، فأخذ بشار الرمز وضربه مثلاً في شعره ، فأوقد للجهل نارا كناية عن عـدم رجوعه للجهل ، ووفق في ذلك ، فقد عمد إلى الترميز بطريق التمثيل ، فهـا هـو ذا يوظف الرمز توظيفاً فنياً يشد القارئ لما يحتمل فيه من غموض ، ولجأ الشـاعر إلى الرمز ليبين قصده بطريقة بعيدة عن المباشرة والوضوح ، وصنيعه هذا أكسب نصـه جمالاً وروعة .

---

(١) الجاحظ : الحيوان – ج٥ – ص١٣٣

(٢) الجاحظ : الحيوان – ج٤ –ص٤٧٤

(٣) ابن برد ، بشار : الديوان –شرحه ورتب قوافيه مهدي محمد ناصر الـدين – دار الكتب العلمية – ١٩٧١م - بيروت -٥٢٥.

كما تنطوي هذه الأبيات على معرفة عميقة برموز العرب ومعتقداتهم القديمة، ولكن الشاعر لم ينقل لنا الرمز بطريقة جامدة، إذ وظفه في شعره ليبين علمه وثقافته، فهو يبتعد كل البعد عن الجهل لذا أوقد النار خلف الجهل ضمن عملية رمزية تتصل بمعتقدات العرب ليؤكد كرهه للجهل وبعده عنه.

نستشف من خلال ما سبق براعة الشعراء في العصر العباسي في اصطياد رموز النار، وتوظيفها لخدمة معانيهم بما يتناسب مع عصرهم الجديد، مشيرين إلى ما يمتاز به عصرهم من ميل إلى العلم، واعتماد على العقل في محاكمة الأمور.

ولم يكن الشاعر العباسي يتكئ على الموروث الرمزي كل هذا الاتكاء، لولا إحساسه الواضح بضرورة البناء وفق مبدأ المحاكاة والاحتذاء، ومن ثم الاعتماد على المعاني النمطية التي أصلها الشعر القديم، لأن التطور الذي شهدته الحياة في العصر العباسي قد خلق في نفوس الشعراء والمثقفين إحساساً حقيقياً بأهمية الأنماط الثقافية المستقرة، فما كان من العباسيين إلا البناء على تلك الأنماط، بغية أن تستمر رحلة الشعر العربي ثابتة مطمئنة إلى أن تقطع مسيرتها بالتطور على خطوات رسمت في الماضي.

تناول الشاعر العباسي رمز النار محاولاً إيجاد مقاربة ما بين الشعرية والجمالية، ومعبراً عن فهمه وظيفة اللغة وتشكيلاتها الفنية فاختار من المفردات ما يؤسس لديه تلك الشعرية، وقد وعى أهمية الرموز في التشكيل الشعري فجعلها جزءاً من نسيج نصوصه وهيكلها العام، متجاوزاً من خلالها حدود الزمان والمكان، فمزج بين خياله الخصب وبين عالمه المعاصر، ليصنع رموزاً جديدة حملت دلالات خاصة بواسطة البنية الرمزية، إذ احتفظ بدلالة الأحداث والتقاليد، ولكنّه نقل رمزية النار من الدلالة القديمة وذلك بتكثيف دلالي إيحائي لصورة واقعية تتبدّى في ذهنه، وعلى ذلك أعطى نصّه بعداً عميقاً ورحباً، وحركة فاعلة في دلالاته.

ومما سبق يمكننا القول إن جمالية النار، في دائرة الشعر العربي، لم تقتصر على البعد الواقعي، وإنما اغتنت بالدلالات الميثولوجية والاجتماعية والفنية أيضاً، وانتقلت أحياناً من كونها مظهراً حسياً (مادياً) لتصبح رمزاً إلى القيم النبيلة (كالكرم) تارة، وإلى القيم السلبية (كالبخل) تارة أخرى.

المصادر والمراجع:

١ - إبراهيم – د. نوال مصطفى - الليل في الشعر الجاهلي – الأردن – دار اليازوري العلمية للنشر – ٢٠٠٩م .

٢ - الآلوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب – شرحه وصححه وضبطه: محمد بهجة الأثري – ط٣ – مصر - دار الكتاب العربي.

٣ - ابن برد، بشار: الديوان –شرحه ورتب قوافيه مهدي محمد ناصر الدين – بيروت – دار الكتب العلمية – ١٩٧١م .

٤ - البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب – تح: عبد السلام هارون – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩م.

٥ - التبريزي: شرح ديوان الحماسة - بيروت - دار القلم .

٦ - الجاحظ: – أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان – تحقيق عبد السلام محمد هارون – دار الجيل – بيروت – ١٩٩٦م.

٧ - ابن حيوس: الديوان - تح: خليل مردم بك – بيروت – ١٩٨٤م – دار صادر .

٨ - الخطيب، محمد: الدين والأسطورة عند العرب في الجاهلية – دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة - سورية – دمشق - ط١ - ٢٠٠٤م

٩ - خليل، خليل أحمد: مضمون الأسطورة في الفكر العربي – دار الطليعة والنشر - بيروت -١٩٧٣م .–

١٠ - عجينة، محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - دار الفارابي - بيروت - ط١ -١٩٩٤م.

١١ - كليب، سعد الدين: الرمز والأسطورة في الشعر المعاصر في سورية – رسالة ماجستير - جامعة حلب - ١٩٨٦م..

١٢ - المرزوقي، أبو علي محمد بن محمد : الأزمنة والأمكنة – تحقيق محمد نايف الدّليميّ – عالم الكتب – بيروت – لبنان – ط١ – ٢٠٠٢م .

١٣ - المعيني، عبد الحميد محمود: شعر بني تميم في العصر الجاهلي - دار النشر: منشورات نادي القصيم الأدبي، بريدة السعودية - ط ١٩٨٢ .

١٤ - ابن منظور – لسان العرب – الطبعة الميرية ببولاق مصر - ط١ - ١٣٠٣هـ .

١٥ - الميداني: مجمع الأمثال – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الفكر – ط٣ – ١٩٧٢م .

١٦ - النميري: شعر أبي حية النميري – تحقيق د. يحيى الجبوري – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق – ١٩٧٥م.

التراث العربي
العدد (١٥٦)/شتاء/٢٠٢٠

في انتظارك يا أبي!!

د. محمّد عطا موعد*

لَّما يزل ذلك اليوم من أيّام كانون الأول حاضراً فِيَّ، فذكراه المُرّة المُرّة تعصف بي، فهو يوم لن يغيب عن روحي ونفسي؛ على الرغم من أنّ روحي ونفسي قد اقتُلعتا من القاع.

كنتُ أرنو إلى عينيه، وهو يغادر عتبة البيت - نهائياً - للمرة الثانية في حياته، فأرى فيهما تعب السنين، أرى فيهما خروجه من بعد منتصف الليل إلى مطعم في (المرجة) في الشّام ماشياً على رجليه من منطقة الميدان؛ كي يُوقد (بابور الكاز) ليسلقَ الفول والحمّص، فيكونا جاهزين لإطعام زوّار (المرجة) الذين جاؤوا لقضاء حاجاتٍ لهم في الشام من ضواحيها، ومن قرى بعيدة بعيدة، فينهمك في العمل إلى بُعيد العشاء، ثم يعود هذه المرّة وهو يركب (الترومواية)، وهي أشبه بقطار كهربائي يقطع حارات الشام من (المرجة) إلى أقاصي حيّ الميدان، وقد كان يضطر إلى ركوبها لأن التعب قد نال من جسده النحيل، فهو لا

* مدير التحرير.

يطيق العودة من المرجة إلى (بيت الزَّوَرْلِي) الذي كان يتّسع لغير ما أسرة من الأسر التي رحلت عن (صفورية) بعد نكبة عام ١٩٤٨م.

كان يأخذه الوسن، ثم عميق النوم، وهو يمضغ بعض لقيمات أعدّتها له أمّه (عسلة الموعد) التي كانت تحيا في عزّ أبيها الذي كان من وجوه البلد، ومن الوجوه البارزة في قرى لواء الجليل، ثم بعدُ في عزّ زوجها (سعيد الموسى).

كانت ساعات النوم تمضي سريعة سريعة، وعند منتصف الليل يُعاود الكرة نفسها.

انقضت بضع سنوات، وهو على هذه الحالة، وكان صاحب المطعم قد جرّب أمانته مرّة بعد مرّة، واقتنع أو أقنع نفسه بأنّ هذا الشاب يصلح أن يكون صهره، فعرض عليه أن يزوّجه ابنته الوحيدة، وأن يشتري له بيتاً في (المرجة) قريباً من المطعم.

لم يصدّق ما يسمع، ولكنه جرياً على عادة الناس في ذاك الزمان قال لصاحب المطعم: سأعرض الأمر على والدي، فالأمر والشأن له وحده.

وغادر المكان، ولكنْ هذه المرة جرياً على أقدامه، على الرغم مما اعتراه من تعب.

وكان طوال الطريق يحلم بتلك الفتاة التي ستخلصه على أقل تقدير من ذلك المشي اليومي المتعب، ومن اكتظاظ الأُسر في (بيت الزّورلي)، وربما فيما بعد خلّص والده ووالدته وأخاه (أحمد) من تلك الغرفة الطينيّة المستأجرة، الغرفة ذات السقف الخشبي الذي شاخت أعمدته الخشبية، فغدت في أيامها الأخيرة.

انخرط في عميق الحلم، ولم يشعر بنفسه إلا ووالده أمامه، فتمالك نفسه، وقصّ عليه حكاية مُعلّمه.

توقّع ابتسامة عريضة عريضة من أبيه، فقد جاء الخلاص من الفقر، وربما هذه هي فرصة العمر التي قد تعوّض والده عن أرضه وبيته وزيتونه الذي خسره في نكبة ١٩٤٨م

ولكن الحلم تبدد ووالده يقول له : في الفجر ستذهب معي إلى (المسلخ البلدي).

وقبيل الفجر ذهب مع أبيه إلى المسلخ البلدي ، كان عمل أبيه فيه ، أن يمسك برأسي غنمتين ، ويسوقهما إلى المذبح ، بعد أن يشتري الزّبون ما يشتري ، وعلى كلّ رأس يُباع يأخذ قروشاً.

ومن يصدّق بأن (سعيد الموسى) الذي كان عنده (غير ما عَلُول)[1] ، وغير ما بقرة ، و(الجحش أبو نْصُور) والثّور (عزّ الدين) وعشرات الصيصان التي تخرج مع أماتها لتسرح في سهل مرج ابن عامر من باكر الصبح إلى غروب الشمس ، يُساقُ هو وولده (عطا) إلى ذلك المسلخ ، لِيَخْرُجا في آخر النهار ببضعة قروش ، لعلها لا تسدّ أجرة تلك الغرفة.

من يصدّق بأن (سعيد الموسى) وقد جاءه ولده الكبير (عبد المجيد) يستأذنه للسفر إلى (حيفا) ، حيفا التي كانت منارة المتوسط في الأربعينيات من القرن الماضي ، ففتنت (عبد المجيد) ، كما تَفتن (دبي) الآن شباب هذا الزمان فنهاه عن السفر[2] :

غَضّ طرفاً عن القمرْ
وانحنى يحضن التراب
وصلّى...
لسماء بلا مطر
ونهاني عن السّفر !

أجل (يا سعيد الموسى) لقد نهيت ولدك (عبد المجيد) عن السفر إلى (حيفا) حيفا التي لا تبعد عن (صفورية) سوى بضعة كيلو مترات ؛ لأنّ تراب سهل

[1] -العُلُول: العِجْل الصغير، بلهجة بعض قرى الجليل الشّمالي.
[2] -انظر: ديوان محمود درويش ١٥٣، نشر رياض الرّيس، ط١، حزيران ٢٠٠٥م

(مرج ابن عامر) أخصب بقاع الأرض هو أبهى من القمر، وهو أولى بعبد المجيد من (حيفا)، ولذا ضمّه (سعيد الموسى) إلى صدره، ثم صلّى يشكر ربّه لأنّ هذا التراب لمّا يزل بين جنبيه، صلّى لسماء بلا مطر!

والمرء يعجب من فريد هذا التعبير: سماء بلا مطر! كيف يصلي المرء لسماء لا تمطر! والمطر هو الرئة التي يتنفس منها أهل القرى!

لعلّ الندى الذي يبسط أطرافه على مزروعات السهل؛ فتغدو نضرة به ريّانة كل صباح، فيمدّ عروقها بالحياة أنسى (سعيد الموسى) المطر.

وأي مطر ذاك، أيّ مطر!!

مطر يصحبه البرق، وهو برق مستمر متواصل:

أشعل البرقُ أوديهْ

كان فيها أبي

يُربّي الحجارا

من قديم.. ويخلق الأشجارا

جلدُهُ ينذفُ النّدى

يدهُ تورق الشجرْ

برق يتزاحم ليضيء شعاب ابن عامر، تلك الشعاب التي ربّى فيها (سعيد الموسى) الحجارة!!

وعجباً من فريد التعبير أيضاً!! فهل الحجارة تُربّى!

نعم، الحجارة تربّى، فقد كان حدْسُ (سعيد الموسى) في مكانه، فهذه الحجارة ستكون الشاهد السّرمدي على عروبة المكان، وطهره، وأنسه، فهي حجارة تعرف أهلها، فقد عاشت معهم وبينهم وفيهم منذ فجر البشرية، وأهلها

مذ ذاك الحين درجوا على ذلك العمل السامي ، فربّوها ، فأحسنوا التربية ، وأنّى لمن اغتصب الحجارة أن يجد ولو حجراً واحداً درج على غير عادات أهلها في الفرح والترح !! ولعلّ هذه النظرة العميقة للحجر هي التي جعلت (سعيد الموسى) يغضّ الطّرف عن القمر ، ويحضن التراب ، فالحجر والتراب أولى من القمر ، فالقمر على جماله يُقبل ويُدبر ، ولكنّ حجر مرج ابن عامر وترابه باق باق لا يُولّي الدّبر !!

وليس هذا فقط ، بل إنّ (سعيد الموسى) كان يخلق الأشجار ، فعجّ مرج ابن عامر بزيتون يحنّ اليوم إليه ، فيناديه بحسرة وألم ، وهو لمّا يزل يكابد انتظاره.

ويعلو الصوت ويرتفع ؛ فإذا بك تراه ينصهر بل يُصهر في الأرض فإذا بالنّدى يفيض من جلده ، فيمدّ مزروعات المرج بدفقات من الحياة ، وأنّى لمن كان اليوم في هذا السهل أن (ينـدف جلده بالندى) ، وأنّى له أن يُورق من بين يديه الشجر !!!.

ولذا حقّ للأفق أن يذرف الدمع تلو الدمع :

فبكى الأفق أغنيهْ :

-كان (أوديس) فارساً...

فقد بكى الأفق ، بكى فارساً كان بطل السّهل ، بطلاً ليس له مثيل ، ففيه الصّلابة والحزم والعزم والإرادة والرجولة ، الرجولة التي أبت أن يكون ولده (عطا) تحت جَناح صاحب المطعم ، بطلاً مفعماً بالحنان والحياة ، الحياة التي تفيض من كلتا يديه ، فتجعل الشجر يُورق.

الحياة الحلوة في بيته في الحارة الشرقية في صفوريّة :

كان في البيت أرغفهْ

ونبيذ ، وأغطيه

وخيول ، وأحذيهْ

وهو بيت مفعم ينبض بدفء الحياة: دفء أرغفة التنور وقد غُمست إلى أخمصها بزيت الزيتون (زيت الطفاح)[1]، ودفء النبيذ، ودفء الأغطية، الأغطية المستمدة من صوف المواشي التي كانت تعيش مع (سعيد الموسى) في مرج ابن عامر، ذلك المرج الذي أمدها بدفئه ونداه ...ودفء الخيول.. الخيول التي كان يركبها العريس، فترقص الخيل تيهاً وخيلاء وحباً للعريس ...

كل ما في بيت الحارة الشرقية كان مفعماً بالدفء، حتى الأحذية!! حتى الأحذية!!

ويعود بي الخيال أدراجه إلى ذلك اليوم الكانوني المقيت، حيث والدي على عتبة بيته للمرة الثانية يغادره بلا عودة، فيسرح مني الخيال بعيداً بعيداً، فأستشعر صدى أنفاسه المُتعبة تحكي دون أن أشعر:

وأبي قال مرة
حين صلّى على حَجرْ:
غُضّ طرفاً عن القمر
واحذر البحر .. والسفر !

....

وأبي قال مرة :
الذي ما له وطن
ماله في الثرى ضريح
.. ونهاني عن السّفر !

[1] زيت الطفاح: يُستخلص من حبّات الزيتون التي تتساقط قبل موسمها، ويدقّ بالحجر، ويوضع في وعاء حديدي، ويُغلى مع التحريك المستمر إلى أن يقفز الزّيت إلى أعلى الوعاء، ويُرفع بكفيّ اليدين، ويوضع في جرّة، وطعمه حارّ جداً.